

Archiv für christliche Kunst.



Herausgegeben und redigiert

von

Professor Dr. Ludwig Baur
in Tübingen.



XXVI. Jahrgang.



Stuttgart.

Kommissionsverlag „Deutsches Volksblatt“.

1908.

Alle Rechte vorbehalten.

Inhalts-Verzeichnis der einzelnen Nummern.

		Seite			Seite
Nr. 1.	Katholische Kirchenkunst und moderne Kunst I	1	Nr. 7.	Eine geistliche Apotheke I	69
	Christliche Kunst in Bild und Buch, Schule und Haus I	4		Die neue katholische Stadtpfarrkirche in Nagold	71
	Der Plan von Michel Angelos Medicigräbern I	7		Die Kapelle „zur schönen Maria“ auf Hohenrechberg I	73
	Literatur	10		Literatur	75
	Annoncen	12		Annoncen	76
Nr. 2.	Der Plan von Michel Angelos Medicigräbern II	13	Nr. 8.	Die Kirche in Rottenmünster I	77
	Katholische Kirchenkunst und moderne Kunst II	16		Eine geistliche Apotheke II	80
	Christliche Kunst in Bild und Buch, Schule und Haus II	19		Geschichte der kirchlichen Kunst im oberen Filstal IV	83
	Literatur	23		Die Kapelle „zur schönen Maria“ auf Hohenrechberg II	84
	Annoncen	24		Literatur	87
Nr. 3.	Die Stuppacher Madonna Grünewalds	25		Annoncen	88
	Katholische Kirchenkunst und moderne Kunst III	28	Nr. 9.	Die neue Monstranz in Treffelhausen	89
	Der Plan von Michel Angelos Medicigräbern III	30		Die Kirche in Rottenmünster II	91
	Kunstnotiz	34		Eine geistliche Apotheke III	92
	Literatur	34		Geschichte der kirchlichen Kunst im oberen Filstal V	95
	Annoncen	36		Annoncen	96
Nr. 4.	Geschichte der kirchlichen Kunst im oberen Filstal I	37	Nr. 10.	Die Fischpredigt des hl. Antonius v. Padua, ein Wandgemälde von M. Feuerstein	97
	Etwas über Lourdesgrotten I	41		Die christliche Kunst auf der Ausstellung in München (1908) I	100
	Nachträgliches über die sieben Zustrüchten	44		Eine geistliche Apotheke IV	103
	Literatur und Annoncen	44		Die Kapelle „zur schönen Maria“ auf Hohenrechberg III	106
Nr. 5.	Kirchliche Kunstschlosserarbeiten I	45		Literatur	107
	Etwas über Lourdesgrotten II	47		Annoncen	108
	Geschichte der kirchlichen Kunst im oberen Filstal II	51	Nr. 11.	Die christliche Kunst auf der Ausstellung in München (1908) II	109
	Literatur	54		Eine geistliche Apotheke V	112
	Annoncen	55		Die Kapelle „zur schönen Maria“ auf Hohenrechberg IV	114
Nr. 6.	Die neuen Kirchenfenster der kath. Garnisonskirche in Ulm	57		Kirchenschatz der Benediktinerreichs- abtei Elchingen	116
	Kirchliche Kunstschlosserarbeiten II	59		Literatur	119
	Geschichte der kirchlichen Kunst im oberen Filstal III	62		Annoncen	120
	Die Deutschordenskapelle auf Schloß Horned	63	Nr. 12.	Eine geistliche Apotheke VI (Schluß)	121
	Nachtrag zum „Archiv“ 1907 S. 98 ff.	65		Eine neue Weihnachtstrippe	124
	Literatur	66		Denkwürdiges aus alten und neuen Kirchen	126
	Annoncen	68		Literatur	128

Kunstbeilagen.

- Nr. 1. Biblische Wandbilder für Schule und Haus.
 Nr. 3. Stuppacher Madonna.

- Nr. 6. Kirchenfenster in Ulm.
 Nr. 8. Geistliche Apotheke.
 Nr. 10. Fischpredigt des hl. Antonius.

Textbilder.

- | | |
|---|---|
| <p>Nr. 1. M. Schiestl, Anbetung und Schutzengel.
 Nr. 2. Samberger, Christus. Feuerstein, Antonius von Padua. E. Dite, Madonna.
 Nr. 4. Ave Maria, Deggingen.
 Nr. 5. Lourdesgrotte in Navensburg; Liebfrauental bei Beuron; Deggingen, Kircheninneres.</p> | <p>Nr. 6. Kunstschlosserarbeiten (Torbeschläg, Leuchter, Grabkreuz).
 Nr. 7. Wandmuster, Kirche in Nagold.
 Nr. 8. Rottenmünster, Inneres und Stuccaturen.
 Nr. 9. Monstranz für Treffelhausen.
 Nr. 10. Hauptaltar der Münchener Ausstellung.
 Nr. 11. Altäre der Münchener Ausstellung.
 Nr. 12. Weihnachtsskrippe in Salach.</p> |
|---|---|

Alphabetisches Sach- und Namenregister.

- | | |
|---|---|
| <p>Altarbau, moderner 101 ff. 109 ff.
 Andachtsbilder 20 ff.
 Apotheke, geistliche (Wittichen) 69 ff. 80 ff. 92 ff. 103 ff. 112 ff.; (im Privatbesitz) 104.
 Ausstellung, München (1908) 100 ff. 109 ff.
 Baumbauer 5.
 Bilder für Schule und Haus 4 ff.; biblische Wandbilder 5.
 Boninsegni, Domenico 7.
 Cades 71 ff.
 Casio, Max 5.
 Deggingen, gotischer Turm 38; Turmchor 38; Ave Maria 39. 53 f.; Pfarrkirche 51 f.
 Disenbach, gotischer Turm 38; Turmchor 38; Pfarrkirche 54.
 Dozberg, Wallfahrtskirche 38. 96.
 Dradenstein, Kleeblattfenster 38; Pfarrkirche 54; Lourdesgrotte 44.
 Dürer, Albrecht 21.
 Elchingen, Kirchenschiff 116 ff.
 Fattucci 8. 9. 13.
 Ferrucci 8.
 Feuerstein 97 ff.
 Jilstal, kirchliche Kunst 37 ff. 51 ff. 62 ff. 83 ff. 95 ff.
 Jügel 18.
 Gebhardt 16.
 Glasgemälde, Ulm 57 ff.; Münchener Ausstellung 111 f.
 Gosbach, Turmchor 36; Pfarrkirche 62.
 Grünwald, Madonna 25 ff.
 Günther, Matth. 65 f.
 Heinemann 20.
 Hohenrechberg, Kapelle 73 ff. 84 ff. 106 f. 144 ff.
 Hohenstadt, Kirche 62.
 Horned, Deutschordenskapelle 63.
 Huber 5. 111.
 Kirche, Ausstellung München 101 f. Idee der kath. Kirche 16 f.; Kirche und Stil 1 ff.; Kirche und moderne Kunst 1 ff. 16 ff. 28 ff.</p> | <p>Kirchenkunst, katholische 1 ff. 16 ff. 28 ff.; Begriff 2 ff.; als Inhaltskunst 3 ff.; und Liturgie 17 f. 28 ff.; und Symmetrie 30; und religiöse Kunst 30.
 Kunst, kirchliche im Jilstal 37 ff. 51 ff. 62 ff. 83 ff. 95 ff.; und Kultur 1 f. Ausstellung, München 100 ff. 109 ff.
 Kunstschlosserei, kirchliche 45 ff. 49 ff.
 Lorenzo, San 7.
 Lourdesgrotten 41 ff. 47 ff.; Beuron 48 f. Dradenstein 49; Elchingen 49. Winterstettenstadt 49.
 Mauch, Kunstschlosserei 47. 59 ff.
 Medicigräber 7 ff. 13 ff.; 30 ff.
 Michel Angelo f. Medicigräber.
 Mino da Fiesole 32.
 Monstranz f. Treffelhausen.
 Mühlhausen, gotischer Turm 38; Pfarrkirche 63.
 Nagold, neue Kirche 71 ff.
 Oelbergdarstellungen 51.
 Reichenbach, gotischer Turm 38. Turmchor 38. Pfarrkirche 63.
 Retzel, M. 20.
 Rottenmünster, Kirche 77 ff. 91 ff.
 Salviati, Giacomo 13.
 Samberger 19.
 Schiestl 5.
 Schnorr v. Carolsfeld 20.
 Stuppach, Madonna 25 ff.
 Treffelhausen, Monstranz 89 ff.
 Tübingen, Stiftsk. 40 ff.
 Uhde 16.
 Ulm, Glasgemälde 57 ff.
 Wandbilder, biblische 5.
 Westerheim, gotischer Turm 38. Pfarrkirche 63.
 Wiesensteig, gotischer Turm 38; romanische Krypta 37; Stiftskirche 38. 40. 83 ff. 95 f.; St. Leonhard 96.
 Würndle 19.
 Zufluchten, sieben 44.</p> |
|---|---|



Herausgegeben und redigiert von Universitäts-Professor Dr. L. Baur in Tübingen.
Eigentum des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins;
Kommissions-Verlag und Druck der Aktien-Gesellschaft „Deutsches Volksblatt“ in Stuttgart.

Mr. I. Jährlich 12 Nummern. Preis durch die Post halbjährlich M. 2.25 ohne Bestellgeld. Durch den Buchhandel sowie direkt von der Verlags-Handlung Akt.-Ges. „Deutsches Volksblatt“ in Stuttgart pro Jahr M. 4.50. **1908.**

Katholische Kirchenkunst und moderne Kunst.

Von Prof. Dr. Ludwig Baur, Tübingen.

I.

Prinzipielle Grundfragen.

„Die kirchliche Kunstübung, die auf der Tradition heiliger Jahrhunderte ruht, wird sich der allmählich weiter schreitenden Entwicklung nicht verschließen dürfen, will sie anders lebensfähig und zeugungsfähig bleiben.“¹⁾ Gewiß! Die katholische Kirche hat sich niemals einem ganz bestimmten Stil verschrieben, um ihn in exklusivem Sinn zu pflegen und als den einzig zulässigen zu bezeichnen. Die Geschichte der christlichen Kunst würde laut dagegen protestieren. Wir sehen einen allerdings langsam aber konsequent voranschreitenden Wechsel von Syrien, Rom, Ravenna, Byzanz und ihren Stilarten bis herauf zur romanischen Baukunst, zur Gotik, zur Renaissance und den Nachrenaissancestilen. Der Wechsel vollzog sich, ohne daß die Kirche, d. h. die Gesetzgebung der Kirche, irgendwie eingegriffen hätte. Jede neue Stilart, die innerhalb der Kirche gepflegt wurde, trat auf, nicht in Opposition zur Kirche, zu ihrem Geiste, zu ihren Gesetzen, sondern in Opposition zum vorangegangenen Stil, vollzog sich also auf rein künstlerischem Boden. So können wir sagen: Es gibt keine Stilform, die für sich das Privilegium der Kirchlichkeit in Anspruch nehmen könnte. August Reichenperger, der exklusive Vor-

kämpfer der Gotik und energische Verfechter aller anderen Stile, war im Unrecht. Niemanden fällt es heute mehr ein, die nichtgotischen Stilarten als an sich schon unkirchlich zu brandmarken.

Also ist die Frage „katholische Kirche und moderne Kunst“ kein Problem mehr? Oder sie ist nur deswegen ein Problem, weil Unverstand und zäher Konservatismus eines daraus machen? Viele glauben es und meinen, mit dem Hinweis auf diese allmählich banale Wahrheit, daß die Kirche keinen Stil privilegiere, sei alles gelöst. Sie ziehen das Fazit: Laßt die Künstler gewähren! — Sachte! Wir wollen uns das doch noch überlegen. Einmal können wir nicht übersehen, daß auch in den vergangenen Stilen, wie z. B. im Barock, in den Details der Bauformen, oder in der Malerei der Renaissance und späteren Kunst, ja selbst im romanischen und gotischen Stil, gewisse Einzelercheinungen des Stils selbst — wir können sie ruhig als Auswüchse bezeichnen — mindestens etwas Unerfreuliches, Undelikates und Taktloses, wo nicht direkt Unbezogenes an sich haben, das sich mit dem Charakter der Kirche und der Aufgabe der Kunst in der Kirche nicht vertragen will. Ein großer Teil des künstlerischen Schaffens hängt eben auch vom ästhetischen und theologischen Taktgefühl ab. — Schon daraus sehen wir, daß wir etwas vorsichtig sein und manche Ausscheidungen und Reserven machen müssen.

Zweifellos ist die Kunst eine gewisse Form der Kulturräuberung; es spricht ein bestimmter Geist aus ihr. Nun war das Mittelalter in der glücklichen Lage, von

¹⁾ Hofmann in der Jahresmappe d. Ges. f. christl. Kunst, 1906.

einer geschlossenen und im christlichen Gottesbegriff wurzelnden Weltanschauung getragen zu sein: die Kunst war ihm nach Dantes schönem Wort „die Enkelin Gottes“, und so konnten Stiländerungen und Kunstwandlungen, die auf dem gemeinsamen Boden dieser Weltanschauung erfolgten, nicht in den Verdacht kommen, aus einem anderen als dem christlichen Geiste geboren zu sein, oder die Reinheit der Glaubenslehre, die Verbindlichkeit des christlichen Sittengesetzes grundsätzlich antasten zu wollen. Wir sind nicht mehr in dieser glücklichen Lage: infolge der Glaubenspaltung, infolge des überall sich vordrängenden Pantheismus, der sich in die feinsten Ädern des modernen Lebens wie schleichendes Gift verzweigt, infolge des bedauerlichsten sittlichen Libertinismus ist unsere heutige Welt zerrissen. Sie steht in scharfer Opposition zum katholischen Christentum, seiner Lehre, seinem Lebensideal.

Ist nun die Kunst Ausfluß von tiefer liegenden, letztlich in der Weltanschauung wurzelnden Tendenzen, — und sie ist es zweifellos in der Malerei, Plastik und Dichtkunst material und formal, — so werden wir uns nicht ohne weiteres der diktatorischen Macht des Schlagworts „modern“ beugen und ambabus manibus ergreifen, was man uns als „le dernier cri“ und modernsten Stil in der Kunst anpreist. Wir müssen zuerst prüfen, was Geistes Kind das ist, was uns die neue Kunstentwicklung gebracht. Wir werden die Prüfung ohne jede Voreingenommenheit anstellen und was wir als gut und brauchbar erkennen, soll uns willkommen sein.

Eines ist jedoch gleich zum voraus zu beachten: Der Begriff „moderne Kunst“ ist ein so vager, enthält so viele disparate Elemente in sich, daß wir auch nach dieser Seite hin jeweils klare Unterscheidungen hinsichtlich der einzelnen Kunstzweige anbringen müssen.

Strzygowski schildert dieses Durcheinanderwogen der verschiedensten Tendenzen der modernen Kunst folgendermaßen: „Unsere Durchschnittsmaler haften nach Illusionen, die von der Natur selbst in unerreichbarer Fülle geboten werden. Die Architekten stehen einander in zwei

Lagern gegenüber; die einen denken in Material und Technik, die anderen dekorativ in der Fläche. Statt getragen von einem großzügigen Drange, nach dem Höchsten zu streben und alle Künste in ihren Bann zu schlagen, beugen sich viele von ihnen den Ruskünstlern, die selbst wieder so viel des Gesuchten anbieten, daß die Empfindung für das Gesunde sich kaum durchsetzen kann. Unserer Kunst fehlt der rechte Boden, der große, das Individuum mitreißende Zug, ein einheitlich aus aller Menschheit nach Ausdruck ringender Inhalt.“¹⁾

Das Thema „Kirche und moderne Kunst“ ist in den letzten Jahren da und dort, auf Versammlungen, in Fachzeitschriften und Vereinen Gegenstand der Beratung und Besprechung gewesen. — Hier traf alles, was sich modern nannte, ohne viel Kopfschütteln von einem zähen, um nicht zu sagen faulen Beharrungsstandpunkt aus auf unbedingte Ablehnung; dort wurde es ebenso ohne erhebliche Kritik in unreifem Vorwärtsdrängen über alles gelobt und gepriesen. Eine mehr kritisch abwägende Stellungnahme gab sich wiederholt in „Einleitenden Erörterungen der Jahresmappe der Gesellschaft für christliche Kunst“ kund. — Aber fast durchweg scheint mir ein Punkt dabei nicht genügend in die Erörterung hereingenommen: die Frage nämlich, welche diejenigen Forderungen abgrenzt, die wir vom kirchlich-theologischen Standpunkt aus unbedingt an den Künstler und die moderne Kunst stellen müssen: Was ist denn kirchliche Kunst? Die prinzipiellen theologischen Grundlagen müssen zu allernächst genau bestimmt sein, auf denen überhaupt erst die Diskussion beginnen kann. — Ich höre wohl die Schlagworte: „Fortschritt, Freiheit für die Künstler, die Zeit der Nachahmungen ist vorbei.“ Aber bei sehr vielen vermißt man die klare Einsicht, daß es sich hier zum Teil um Dinge handelt, die in die tiefsten Fragen der philosophischen Aesthetik, ja selbst der Theologie und Weltanschauung zurückführen.

Die Erziehung und Orientierung des

¹⁾ J. Strzygowski, Die bildende Kunst der Gegenwart. Leipzig, 1907, S. VI f.

modernen Künstlers erfolgt in einer Weise, die einen Zusammenhang mit den Bedürfnissen kirchlicher Kunst jedenfalls nicht in hervorragender Weise erkennen läßt. Auf den Akademien ist die Gelegenheit, mit den Prinzipien kirchlichen Kunstschaffens vertraut zu werden, nicht durchaus genügend. Der Künstler orientiert sich gegebenenfalls darüber aus Fachzeitschriften und hier im wesentlichen eben unter dem Gesichtspunkt seiner Fachkunst. Es fehlt ihm leider häufig der innerste Kontakt mit dem Geiste des kirchlichen, speziell des liturgischen Kunstschaffens. So tritt er vielleicht innerlich fremd an seine Aufgabe heran. „Der Mangel an plastischer Lebendigkeit des Glaubens aber,“ sagt Führich, „lähmt sowohl die Glaubensstat als die Glaubenskunst.“ — Daraus allein schon ist zu ersehen, was es bedeuten würde, wollten wir den Grundsatz proklamieren, die kirchliche Kunst nun ganz und gar der zünftigen Künstlerschaft zu überlassen und einfach hinzunehmen, was sie uns zu geben beliebt. Es bliebe uns dann höchstens noch die Aufgabe, in pflichtmäßiger Stauung ihren Werken die Kränze unserer Bewunderung zu flechten. — Dadurch würde ein Zustand herbeigeführt, der geradezu den Lebensinteressen der kirchlichen Kunst zuwider wäre; das wäre die Hereintragung des formalistischen „l'art pour l'art“-Standpunktes in die kirchliche Kunst. Das würde uns zu ausschließlicher oder mindestens vorwiegender Betonung des Formalkünstlerischen, der technischen Kunstgriffe führen, zur Auseinanderreißung von Gedanke und künstlerischer Form, von Theologie und Kunst. Das würde uns hinführen zur Mißkenntnis des Zweckes, dem die Kunst innerhalb der Kirche zu dienen hat, des Charakters, den sie im Gotteshause an sich tragen muß, der Gesetze, denen sie sich hier unterzuordnen hat.

Wir können diese Grundsätze in einige leitende Hauptsätze zusammenfassen. Aber wir möchten dazu gleich von vornherein bemerken, daß wir diese mehr im Sinne von Aufgaben, die dem Künstler damit gestellt werden, betrachten, für die Art der Durchführung aber nicht präjudizieren. Es liegt uns nichts ferner, als Generalrezepte für die christliche Kunst zu geben.

Nicht die schöpferische Persönlichkeit des Künstlers und ihr Recht soll irgendwie beeinträchtigt, nicht die technischen und formalen Fortschritte neuzeitlicher Kunst wollen mit unseren Ausführungen gehemmt oder gemeißelt werden, sondern das Gebiet, dem sie sich zuwenden, der Inhalt, den sie vorfinden und innerlich bewältigen sollen, möchte in seiner künstlerischen Eigenart und seinen aus dieser resultierenden Anforderungen dargestellt werden. Daß die künstlerische Gestaltungskraft und Form dem großen geistigen Gehalt der Religion entsprechen soll: das ist unser Gebante.

1. Die kirchlich-religiöse Kunst ist ihrem wesentlichen Charakter nach Inhaltskunst, Gedankenkunst, bei der es auf das Objekt, das zur Darstellung gelangt, auf die Idee, die das künstlerische Produkt in die Erscheinung treten lassen soll, nicht minder ankommt, als auf die Form, in der das geschieht, auf die Ausdrucksmittel, die verwendet werden, und endlich auf die Stimmung, die dadurch erzielt werden soll oder kann. Damit sprechen wir keineswegs eine der kirchlich-religiösen Kunst nur äußerlich angeklebte Zweckbeziehung aus, sondern dies liegt im tiefsten Wesen der kirchlich-religiösen Kunst; das bedeutet keineswegs eine Einengung ihrer freiheitlichen Regungen und ihres Könnens, sondern die Absteckung würdiger und bedeutungsvoller Ziele.

Die moderne Kunst möchte vielfach den Inhalt als Nebensache ansehen. „Davon vor der Phantasie der modernen Menschheit keine klar umschriebenen Ideen stehen,“ schreibt Strzygowski (a. a. O. S. 210), „fehlen in ihr Gestalten, d. h. der Künstler findet in ihr nichts Greifbares vor. Es ist ein Sehnen und Drängen ins Unbestimmte; es sind verschwommene Stimmungen, denen der Künstler überall da begegnet, wo sonst ein ganz ausgeprägtes Glauben, Hoffen und Lieben ihm entgegenkommend wirkte.“

In der Tat sieht eine weitverbreitete Richtung der Kunstästhetik das Wesen der Kunst in der Illusion der Wirklichkeit, in der phantasiemäßigen Erzeugung eines Gefühls, einer Stimmung, einer Kraft, einer Bewegungsvorstellung.

Eine rein sensualistisch gerichtete Auffassung des Schönen und der Kunst wird schließlich zur bloßen Kunstphysiologie herabsinken, jedenfalls den Inhalt des Dargestellten ganz und gar außer acht lassen. Sie wird zu Absurditäten weiter führen, wie wir sie bei Whistler z. B. finden, der seine Bilder betitelte: „Symphonie in Blau und Rosa, Variation in Grau und Grau“, der das Porträt seiner Mutter bezeichnete als „Arrangement in Grau und Schwarz“. ¹⁾ Wir müssen eine solche sensualistisch-physiologische Ästhetik als gänzlich verfehlt bezeichnen. — Aber wir können zunächst einmal hier von diesen ästhetischen Grundfragen absehen, denn die Frage, die uns augenblicklich beschäftigt, ist nicht die: worin die formalen Elemente allen künstlerischen Schaffens beruhen, sondern vielmehr: welche wesentlichen Forderungen ganz speziell an das religiös-kirchliche Kunstschaffen zu stellen seien. Immerhin aber mag in diesem Zusammenhang darauf hingewiesen sein, daß auch von anderen für künstlerisches Schaffen ganz allgemein — der eben genannten ästhetischen Richtung entgegen — der Inhalt durchaus als wesentlich betrachtet wird. So schreibt Strzygowski (a. a. O. S. 211): „Meine Ueberzeugung also ist, daß nicht irgend eine Art von Illusion, sondern der Inhalt, sei es mittelbar als Auffassung, sei es direkt als Ausdruck in einer dekorativen oder Raumform zur Erscheinung gebracht, das Wesen der Kunst ausmache. . . . Zu allen Zeiten war der Inhalt das Entscheidende in der Kunstentwicklung.“

In der Tat leidet dieser ästhetische Illusionismus an demselben Grundfehler, der aller phänomenalistischen Philosophie überhaupt anhaftet: an der Verwechslung von Wesen und Mittel, Bedingung und Inhalt.

Die kirchliche Kunst ist religiöse Kunst. Letztere ist ihrem Begriffe nach weiter; die erstere fällt unter diese. Aber einer religiösen Kunst ist es eigen und muß es eigen sein, Inhaltskunst zu sein. Freilich können wir von religiöser Kunst gar nicht reden, ohne uns nicht nur über

Kunst, sondern auch über Religion einen klaren Begriff gemacht zu haben. Je nachdem dieser Begriff ein richtiger oder unrichtiger ist, wird es auch der Begriff der religiösen Kunst sein. Aber hier scheiden sich die Wege: auf der einen Seite ein von Kant und Schleiermacher ausgehender Religionsbegriff, der ausschließlich die subjektive Seite der Religion, die Religiosität betont, und zwar wesentlich in der Richtung des Gefühlsmäßigen, des religiösen Erlebnisses, des Erfaßteins, der Empfindung. — Die intellektuelle Seite der Religion, das „Wissen“ im Glauben, das Dogma und damit das objektive inhaltliche Moment, wird ganz oder nahezu ganz außer acht gelassen: der Glaube ist wesentlich Vertrauensglaube. Dieser psychologisch und theologisch unhaltbare Religionsbegriff kann von uns niemals angenommen und dem religiösen Kunstschaffen zu Grunde gelegt werden — so lange wir unseren katholischen Standpunkt nicht geradezu aufgeben wollen. Wir haben ganz und gar keinen Grund dazu.

Das kirchlich-religiöse Kunstobjekt ist also nicht in erster Linie der psychologische Vorgang des religiösen Erlebnisses oder der religiösen Stimmung, sondern der Glaubensinhalt, der zunächst in der Idee, im religiösen Gedanken, in dem ideellen Gehalt der objektiven Heilstatistiken gegeben ist. (Fortsetzung folgt.)

Christliche Kunst in Bild und Buch, Schule und Haus.

Von Pfarrern. Fischer, Degmarn.

Vor genau 20 Jahren erhob Stephan Reiffel S. J. bewegliche Klage über das Elend in unserer religiösen Kleinkunst. „Statt der ernsten, theologisch durchdachten und darum inhaltsreichen Bilder des Mittelalters drängt sich uns nur zu oft eine sentimentale, nicht genug zu bedauernde Symbolik und Blumenprache auf.“ (St. a. Mar.-Laach, 33 (1887) 456.) Der einschlägige Ausfall war mit haarsträubenden Beispielen belegt und klang in die trübe Prophezeiung aus, daß es wohl noch schlimmer kommen werde. „Das Herabdrücken der Preise wird möglicherweise in Zukunft noch weiter getrieben werden. Dadurch würden dann die Ver-

¹⁾ S. Strzygowski, a. a. O. S. 220.

leger sich genötigt sehen, die Herstellungskosten zu ermäßigen, wodurch die Ausfüh-
rung leiden und die schlechte Ware
überhandnehmen müßte.“ (S. 471.)

Was aus dieser Weissagung geworden
ist, zeigt uns der Aufsatz „Das religiöse
Bild für Kind und Haus“ von Bischof
von Keppler („Aus Kunst und Leben“ I,
1 ff.). Sollte auch dieser energische
Appell ans Gewissen und an den gesunden
Sinn der Geistlichkeit seine Wirkung ver-
fehlt haben? Wie zur Antwort auf diese
Frage fliegt mir eben ein „Illustrierter
Katalog über Gebetbuchheiligenbilder aus
dem Verlag von Serz & Co., Nürnberg“
zu. Die erdrückende Majorität der Proben
ist hier genau nach dem von Beißel
gebrandmarkten Rezept fabriziert. Andere
Nummern sind wenigstens in dieser Weise
gemodelt und verhandelt: Raphael
pinxit, Serz & Co. correxit. Die
Angebote derartiger Firmen sind seitdem
zahlreicher als je. Der Geistliche aber,
der entweder isoliert oder übermäßig mit
Geschäften belastet, diese Fabrikmache nicht
durchschaut, steht einstweilen dem Getriebe
wehlos gegenüber. Und doch steht hier
für die Kirche ein „Lebensinteresse auf
dem Spiele“. (Keppler, a. a. D.)

Dem Uebel kann kein einzelner abhelfen.
Es muß einmal viribus unitis vor-
gegangen und auf die Allgemeinheit ein-
gewirkt werden. Dazu bietet sich allerdings
die Gelegenheit äußerst selten und sie will
gewissenhaft wahrgenommen sein, wenn sie
sich bietet. Das war der Fall, als mit
dem Katechetischen Kurs in München 1907
eine Lehrmittelausstellung verbunden wurde,
von der eine weiterreichende Wirkung er-
wartet werden durfte. Wir sehen uns
darin nicht getäuscht.

1. Das Hauptereignis der Ausstellung
bildeten die „Biblischen Wandbilder
für Schule und Haus“, herausgegeben
von der Gesellschaft für christliche Kunst.¹⁾
Es sind farbige Originallithographien
mehrerer Künstler. Sämtliche Nummern
haben das gemein, daß sie von der Praxis
der oben erwähnten Kleinkunst möglichst
weit abdrücken. Hier ist keine Spekulation
mehr auf eine ungesunde Frömmerei, die

biblische Geschichte tritt vor uns hin-
so kernhaft und wahr, so erhehend und
schlicht, dann und wann wohl auch so
ungeschminkt, wie wir sie in den heiligen
Büchern vorfinden. Ein Blatt scheint
hierin des Guten sogar zuviel zu tun:
David und Goliath von Max
Dasio. Dieser Goliath, der sich herab-
bengen muß, um seinen winzigen Gegner
mit den Augen zu entdecken, erinnert
merklich an den homerischen Polyphem und
seinen Kampf. Die ethische Sphäre ist
dabei um eine Nummer zu tief gewählt.

Zu „Jsaak segnet Jakob“ von
Felix Baumhauer hat ebenfalls die
Psychologie das Heilsgeschichtliche allzusehr
überwuchert. Die Gestalt der trübsen-
den Rebekka zieht die Szene stark ins
Menschliche herab, gibt ihr aber auch
eine dramatische Steigerung. Zwei weitere
Nummern: Das Opfer Isaaks
und Hubers Anbetung der hl. drei
Könige kommt es zugute, daß die Samu-
lung auch fürs „Haus“ bestimmt ist. Fürs
vornehme Haus dürften Hubers Werke
sogar einen vorzüglichen Schmuck abgeben.

Das Beste haben wir uns für zuletzt
aufgepart. Nicht allein unter den christ-
lichen, wohl unter allen lebenden Künst-
lern trifft Matthäus Schiesl den
Volks- und Kinderton am besten. Und
hier zeigt er sich von seiner besten Seite.
Die Art und Weise, wie Abel einfachen
arglosen Herzens vor seinem gottentzündeten
Brandopfer dem neidischen Kain gegenüber-
gestellt wird, ist wirksam für die Kleinsten
und genussreich für die Größten. Dabei
schmeichelt Schiesl dem naiven Geschmac
nicht im mindesten. In seinem Elias
hat er eine Gestalt vor uns hinkomponiert,
in der niemand sein Schönheitsideal er-
blicken dürfte. Bildhauer Busch bemerkte
hiez u auf der Generalversammlung der
G. f. chr. K., unter den großen Männern
der Heilsgeschichte gebe es nie oder selten
eine „schöne“ Gestalt. Hier seien viel-
mehr die Charakterköpfe zu Hause, Er-
scheinungen wie Schiesls Elias. Man
sehe es ihnen an, daß sie den Leuten die
Wahrheit sagen können. — Schon aus
dem Gesagten geht hervor, daß wir es
nicht eigentlich mit einer Bilderserie zu
tun haben. Das einzelne Bild wird wohl
sogar außerhalb der Reihe besser wirken.

¹⁾ Vgl. jetzt dazu Christliche Kunst IV (1907)
Heft 3 und unsere Beilage.



Matth. Schiestl, Anbetung der Hirten.

Der gute Wille ist bei allen anzuerkennen. Der erzielte Effekt dagegen ist verschieden.

2. Der Name Schiestl führt uns von selber zur Firma Breittopf und Härtel. Das „Korrespondenz- und Offertenblatt für die gesamte katholische Geistlichkeit Deutschlands“ bemerkte 1900: „Erste Firmen von Vertrust betonen immer wieder, daß sie für bessere religiöse Werke keinerlei Abnehmer in katholischen Kreisen haben.“ Wenn sich, wie zu vermuten steht, unter diesen Firmen auch die genannte befinden sollte, so wäre das sehr bedauerlich. Hat uns doch gerade diese Firma unsern Schiestl geschenkt. Schiestl will Lithograph geworden sein, „Weil ich so in mehr Häuser komme“. Dem christlichen Haus gilt sein Schaffen ebenso wie der christlichen Kirche. Wer aber diesem Schaffen Absatz und Publikum sicherte, das war die Leipziger Firma. Gleich die „Anbetung der Hirten“ und „Der Einsiedler“ (1900) sind

Rabinettstücke vollstündlicher Kunst. „Der Schutzengel“ war auf der Ausstellung selbst zu sehen und erntete wohl von sämtlichen Gegenständen den reichsten und wärmsten Beifall. Das Bild kann in der Tat als Typus eines brauchbaren Andachtsbildes gelten. Wohl hat auch Schiestl gleich unseren geläufigen Bilderlieferanten dem Schutzengel Kindesgestalt verliehen. Allein dieser Schritt ist zum Unterschied von jenen Fabrikanten durchaus motiviert. Das Kind, das einen von den Fliegenschwämmen, unter denen es sich niedergelassen hat, im Häus-

chen hält, ichent sich und zaudert in völlig kindlicher Weise, das farbenprächtige Ding zum Munde zu führen. Der Urheber des warnenden Bewußtseins kann selbst wieder nur ein Kind sein. Aber er ist auch ein wirkliches Kind, nicht wie die Englein auf unseren farbigen Bildchen eine Puppe oder — nach der Bezeichnung eines Diskussionsredners in Speyer — eine rabiate, exaltierte Ballettdame. Wie



Matth. Schiestl, Der Schutzengel.

der Wald und der Gletscher im Hintergrunde, so atmet auch die dargestellte Gruppe Gesundheit und Ruhe.

Wie begreifen wir aber dann die geringe Popularität dieser kleinen Meisterwerke? Die Schuld trägt die Umgebung, in der sie erscheinen. Martin Spahn sagte der heutigen norddeutschen und protestantischen Kunst, die seit einigen Jahren den Markt überschwemmt, nach, sie sei voll Weltanschauung. Das gilt insbesondere bezüglich der religiösen Blätter von Hans Thoma und Wilhelm Steinhausen. Sie atmen jedoch eine Weltanschauung, die vielfach dem Katholiken in seinem Heiligsten nicht gerecht wird. Halb ist es Nationalismus, halb Pietismus. Es verrät gewiß nicht Indolenz, sondern gesunden religiösen Sinn, ein instinktmäßiges Herausfühlen des Unterschieds, wenn sich das katholische Volk für solche Erzeugnisse nicht erwärmt. Schade nur, daß dabei der wackere Schiefel in Mitleidenschaft gezogen wird.

(Fortsetzung folgt.)

Der Plan von Michel Angelos Medicigräbern.

Von Dr. Anton Groner.

Nach Aufgabe der Fassade von S. Lorenzo (März 1520) ließ sich Michel Angelo durch den Kardinal Giuliano de' Medici für den Plan gewinnen, vier Gliedern des Hauses Medici in einer eigenen Kapelle an S. Lorenzo Grabdenkmäler zu errichten, nämlich den beiden Magnifici Lorenzo († 1492) und seinem Bruder Giuliano († 1478), sowie den beiden Herzogen Lorenzo († 1519) und seinem Oheim Giuliano († 1516). Am 23. November 1520 hatte Michel Angelo dem Kardinal die erste Skizze für die Kapelle geschickt. Er plante ein Freigrab mit vier Fassaden in der Mitte der Kapelle. Am 28. November stellt der Kardinal dem Künstler die Skizze zurück mit der Versicherung seiner Zufriedenheit, äußert jedoch Bedenken, die Raumverhältnisse der Kapelle möchten für ein solches Brunnengrab nicht ausreichen¹⁾. Ueber die folgenden Verhandlungen fehlt uns jede Nach-

richt. Aber schon im Frühjahr 1521 muß der Plan soweit festgestanden haben, daß der Künstler die nötigen Marmorblöcke nach Maß und Zahl und Form bestimmen konnte.

„Am 9. April 1521,“ besagt ein Ricordo Michel Angelos¹⁾, „erhielt ich vom Kardinal de' Medici, d. h. in seinem Auftrag durch Domenico Boninsegni 200 Dukaten, um nach Carrara zu gehen und das Brechen der Marmorblöcke für die Grabmäler, welche für die neue Sakristei von S. Lorenzo bestimmt sind, zu verdingen. Ich ging nach Carrara und blieb dort etwa 20 Tage, und machte alle Maße besagter Grabmäler in Ton und auf Papier gezeichnet, und vergab die Blöcke in zwei Partien an zwei Gesellschaften.“ Die Verträge, die er am 22. und 23. April mit den beiden Gesellschaften abschloß, sind noch erhalten²⁾. Ihre Bestimmungen haben für unseren Einblick in die Entwicklungsgeschichte der Grabmäler große Wichtigkeit. Die erste Gesellschaft erhält 100 Dukaten Anzahlung; der zu liefernde Marmor wird auf etwa 200 Fuhren geschätzt; als Lieferungsfrist werden die nächsten 18 Monate festgesetzt, doch sollen die Unternehmer schon bis Ende Juli von den vorgeschriebenen Blöcken drei Figuren oder, wenn möglich, noch mehr liefern, und ebenso von den Blöcken für die Wand soviel sie können. Die zweite Gesellschaft erhält 50 Dukaten Anzahlung; ihr Marmor wird auf etwa 100 Fuhren geschätzt; die Frist beträgt genau ein Jahr, doch müssen die Unternehmer bis Ende Juli von den genannten Blöcken die Figur einer sitzenden Madonna, wie sie gezeichnet ist, und wenn sie können, noch andere Figuren nach den Maßen liefern.

„Am 20. Juli 1521,“ bemerken des Künstlers Ricordi³⁾, „erhielt ich vom Kardinal de' Medici bezw. von Domenico Boninsegni 100 Dukaten. Ich ging nach Carrara und blieb dort neun Tage. Ich gab den Carrareesen kein Geld, denn sie hatten nicht gemacht, was mir geschrieben war.“ „Und heute, am 16. August, da die beiden Gesellschaften hieher

¹⁾ Frey, Briefe, 161.

¹⁾ Milanesi, Lettere (Ricordi), 582.

²⁾ Milanesi (Lettere (Contratti), 674 ff.

³⁾ Milanesi 582.

nach Florenz gekommen sind, gab ich ihnen 30 Dukaten für jede Gesellschaft." „Und heute, am 19. dieses, habe ich aufgehört, den Scipione zu bezahlen für 4 Monate, die er in Carrara war, der noch 9 Dukaten und 20 Solbi zu bekommen hatte.“

Die beiden Gesellschaften hatten also die auf Ende Juli zugesicherten Lieferungen nicht rechtzeitig fertiggestellt; am 16. August sind sie in Florenz und erhalten noch je 30 Dukaten. Was hatten sie hier auf einmal zu schaffen? Vermutlich wurden schon damals ihre Arbeiten bis auf weiteres eingestellt, und waren die 60 Dukaten, die sie erhielten, die im Vertrag für diesen Fall vorgesehene Abfindungssumme. Dafür spricht namentlich auch die Tatsache, daß Scipione da Settignano, den Michel Angelo im April zur Ueberwachung der Arbeit in Carrara zurückgelassen hatte, gleichzeitig entlassen wurde. Der Grund für die Einstellung des Marmorbrechens wie das Verhalten, das der Kardinal in der Frage der Grabmäler in den beiden nächsten Jahren beobachtete, ist nicht ganz klar. Es scheint, daß er sich aus finanziellen Gründen zunächst auf den Bau der Kapelle beschränken mußte. Diese war im Rohbau im Dezember 1523 oder Januar 1524 vollendet. Dagegen war der Kardinal trotz wiederholter Bemühungen Michel Angelos nicht zu bewegen, für die Grabmäler etwas zu tun. Am 3. November 1523 läßt er zwar durch Domenico Bertini bei der ersten der genannten Gesellschaften sechs Figuren nach den Bedingungen des früheren Vertrags bestellen¹⁾. Aber erst nach seiner Erhebung auf den päpstlichen Thron (19. November 1523) konnte er daran denken, die Ausführung der Grabmäler nachdrücklich zu beschleunigen.

Michel Angelo hat in den folgenden Jahren unermüdlich an den Grabmälern gearbeitet, obwohl nun zugleich der Bau der Bibliothek in seine Hände gelegt war. Infolge des Umstandes, daß der neue Papst fortwährend über alle Einzelheiten auf dem laufenden erhalten sein wollte, ermöglichen uns heute ein ziemlich reicher Briefwechsel, wenn freilich auch leider

gerade der Inhalt von Michel Angelos eigenen Briefen meist nur aus den Antwortschreiben zu erschließen ist, sowie die detaillierten Ricordi und Rechnungen des Meisters einen genügenden Einblick in den Fortgang der Arbeit in der ersten Hälfte des Jahres 1524. Vom 12. Januar bis 12. März fertigte der Künstler mit Hilfe des Schreiners Bastiano „eines der Holzmodelle für die zwei Grabmäler der Sakristei“. Am 29. März begann der Dombaumeister Andrea Ferrucci damit, eines der beiden Seitengräber nach diesem Modell in Marmor aufzumauern. Seit der zweiten Hälfte des März ist Michel Angelo mit der Herstellung der Tonmodelle für die Grabfiguren beschäftigt.

Ueber die Frage nach dem zwischen dem Auftraggeber und dem Künstler vereinbarten Plan für die Grabmäler lassen uns die Quellen fast völlig im Stich. In dem oben genannten Brief des Kardinals de' Medici vom 28. November 1520 ist von vier zu einem Freigrab vereinigten Denkmälern die Rede. Bereits im April 1521 war man zu Wandgräbern übergegangen; denn bei den Marmorbestellungen für die Grabmäler werden ausdrücklich die Blöcke für die Figuren und die für die Wand unterschieden. Was aber die Zahl und die Anordnung der Grabmäler betrifft, so können nur zwei Notizen beigezogen werden. Zum 12. März 1524 enthalten Michel Angelos Ricordi die Bemerkung¹⁾: *che fu l'ultimo di che fu finito uno de' modegli delle due sculpture della Sagristia*. Und Giovanfrancesco Fattucci, des Künstlers Freund, der in diesen Jahren die Korrespondenz des Papstes mit Michel Angelo besorgte, bemerkt in einem Brief vom 3. April 1524²⁾: „Als ich ihm (dem Papst) sagte, daß noch in diesem Jahr die beiden Grabmäler werden aufgemauert sein, d. h. die Wandarchitektur, nicht aber alle Figuren, da hatte er eine solche Freude, daß ich ihm den Brief zeigen sollte.“ Wie wir uns aber die beiden Grabmäler für die vier Toten vorzustellen haben, darüber fehlt uns jetzt noch jeder Anhaltspunkt.

¹⁾ Milanese 587.

²⁾ Frey, Briefe, 221.

¹⁾ Milanese 698.

Nun trat aber im Mai 1524 eine Krisis ein. Man mutete dem Künstler zu, in der Kapelle noch zwei weitere Grabdenkmäler unterzubringen, das eine für Leo X. († 1521), den Bruder des Herzogs Giuliano, und das andere für den lebenden Papst Klemens VII., den Sohn des Magnifico Giuliano. Eine befriedigende Antwort auf die Frage, wie sich Michel Angelo die Lösung der Aufgabe dachte, wo er die Papstdenkmäler aufstellen, ob und in welcher Weise er den früheren Plan abändern wollte, ist bisher nicht gegeben worden. Wir hoffen, im folgenden diese Fragen klarzustellen und damit zugleich eine sichere Grundlage für die Entstehungsgeschichte der übrigen Medici-gräber zu schaffen.

A. 23. Mai 1524. Fattucci an Michel Angelo. Frey, Briefe 228 f.

Teuerster Michel Angelo! Als Unser Herr am Sonntag im Belvedere war und viel mit Messer Jacopo über die Grabmäler sprach, und eine Liebe die andere gab, sagte Messer Jacopo zum Papst: „Heiliger Vater, Eure Heiligkeit sollte das Grabmal Leos in S. Lorenzo errichten lassen, und wenn Eure Heiligkeit nach meinem Sinn täte, liehet Ihr dort auch das Eurige machen.“ Und mir schien, daß Seine Heiligkeit ihm geneigtes Ohr lieh, da Sie sagte: „in welcher Weise?“ Und Messer Jacopo antwortete: „wenn dort Platz wäre, würde ich dort zwei Grabmäler mit zwei Särgen errichten lassen, wie es zu machen ist für die älteren Lorenzo und Giuliano, so auch ein anderes mit zwei Särgen für alle beide Herzöge und zwei andere einander gegenüber, das eine für Leo und das andere für Klemens.“ Mir schien, daß es ihm gefiel; denn er sagte: er müßte zwei Sarkophage in die Kapelle stellen lassen, wenn sie dort Platz fänden. Darum wollte ich Euch davon verständigen, damit Ihr es Euch ein wenig überleget; und wenn Ihr etwas findet, was Euch gefiele, werdet Ihr mir Bescheid geben; aber kehret hervor, daß ich Euch nichts geschrieben habe, und daß es scheint, daß Ihr Tag und Nacht an die Dinge und Pläne Unseres Herrn denkt; und wenn Ihr dort etwas sehet, was zu machen wäre, schaut nicht auf Kosten . . .

Nach Absendung dieses Briefes war ein Schreiben Michel Angelos mit einer Zeichnung für die Pilaster der Bibliothek angekommen. Noch ehe der Künstler auf das Ansinnen des ersten Briefes antworten konnte, schickte Fattucci am 29. Mai die Zeichnung mit der Versicherung der päpstlichen Anerkennung zurück, wobei er nochmals auf die Papstgräber zu sprechen kam.

B. 29. Mai 1524. Fattucci an Michel Angelo. Frey 229.

. . . Von neuem bitte ich Euch, daß Ihr an die Grabmäler der beiden Päpste denkt: also eines für einen (jeden), und die andern zwei für die Herzöge, es sollen zwei Sarkophage an einem werden, und ebenso das andere eines mit zwei Sarkophagen für den Magnifico Lorenzo und den Magnifico Giuliano, wie vorher entworfen war, — und den ehrenvollsten Platz für die Päpste, und den nächsten für die Herzöge und den mindest ehrenvollen für die Magnifici! Und wenn dort Raum ist für Euern Vorschlag, bitte, macht dazu eine kleine Skizze und schickt sie mir; denn ich bin sicher, sie wird sehr genehm sein. Auch wenn Euch etwas Schönes nicht gelingen sollte, gebt mir Bescheid, und laßt es gut sein . . .

Diese beiden Briefe bilden das Fundament für die Ernüierung des mit dem Auftraggeber vereinbarten Plans, an dessen Verwirklichung Michel Angelo im Anfang des Jahres 1524 arbeitete. Nach Thode¹⁾ und Burger²⁾ sollte zu den früheren zwei Denkmälern mit vier Särgen jetzt noch ein drittes mit den Sarkophagen der beiden Päpste kommen. Frey³⁾ spricht von sechs statt bisher vier Grabmälern. Aber während Thode und Frey die Frage nach der Gruppierung der Sarkophage offen lassen, glaubt Burger näherhin, daß es sich um zwei, jetzt drei einzelne Monumente für je zwei Tote handle. Seine Annahme ist mit den Briefen A und B unvereinbar. Diese bezeugen vielmehr klar und bestimmt, daß der frühere Plan ein Grabmal für die Magnifici mit zwei Sarkophagen und zwei getrennte Monumente für die Duchi mit je einem Sarkophag umfaßte. Wenn nun Michel Angelo und Fattucci trotz dieses als feststehend vorausgesetzten Plans anderswo von zwei Grabmälern reden, so ist dies wohl einfach damit zu erklären, daß sie die beiden getrennten Herzogsgrabmäler, die ja wegen ihres völlig übereinstimmenden Aufbaues auch nur ein Holzmodell erforderten, ebenso als ein einziges Doppelgrab faßten, wie das der Magnifici. Und wenn wir nun die Bedingungen der beiden Verträge vom April 1521 genauer ansehen — 100 und 50 Dukaten

¹⁾ Michel Angelo I (1902), 390 f.

²⁾ Florent Grabmal (1905), 347 f.

³⁾ Briefe 229.

Anzahlung, 200 und 100 Fuhren Marmor, zunächst drei Figuren bezw. die Sigmadonna zu liefern —, dann ist ohne viel Scharfsinn zu erkennen, daß der durch A und B bezeugte Plan schon damals feststand, und daß jede der beiden Gesellschaften ein Grabmal, nämlich die erste die Herzogsgräber, die zweite das Magnifici-Grabmal übernahm.

Ueber die Entwicklungsgeschichte der Grabmäler herrscht bis heute ein wirres Durcheinander von Meinungen, weil die scheinbar sich widersprechenden urkundlichen Angaben über die Zahl der Grabmäler und die Anordnung der Sarkophage wie auch die Unmöglichkeit, einen zuverlässigen Stammbaum der Skizzen herzustellen, für Hypothesen über wiederholte Aenderung des Plans weitesten Raum ließen. Wir haben schon an anderer Stelle¹⁾ darauf hingewiesen, daß die bisher unbeachteten Worte, die Michel Angelo auf eine Skizze schrieb, jetzt mit Sicherheit sämtliche Skizzen mit zwei Sarkophagen als Entwürfe zum Magnifici-Grabmal erweisen und sie unter sich zeitlich ordnen lassen. In einer eingehenden Besprechung aller Skizzen, die hier zu weit führen würde und ohne Beigabe der Abbildungen aller Skizzen nicht wohl angängig wäre, ließe sich zeigen, daß alle bis jetzt veröffentlichten Entwürfe vor April 1521 anzusetzen sind.²⁾

Ferner wäre aus den Skizzen, unter Berücksichtigung der literarischen Anhaltspunkte mit annähernder Sicherheit darzutun, daß schon das 1521 für die Marmorbestellungen voranzuziehende Projekt daselbe war wie im Mai 1524, daß also jedes Herzogsgrab 7 Figuren, deren Maße und Form der Künstler schon 1521 in Ton und Zeichnung bestimmte, enthielt: in der Mittelnische die Idealgestalt eines Capitano, in beiden Seitennischen ein Paar stehender Allegorien, auf dem Sarkophag die liegenden „Tageszeiten“,

am Boden die hochenden Flußgötter. Dabei könnte zugleich mit größter Wahrscheinlichkeit festgestellt werden, wie wir uns das nie ausgeführte Doppelgrabmal der Magnifici zu denken haben: nämlich über zwei nebeneinanderstehenden Sarkophagen ohne jeden Figurenschmuck drei Wandnischen mit den drei heute an der Rückseite der Kapelle aufgestellten Statuen, in der mittleren die sitzende Madonna, die ja auch schon 1521 im Vertrag ausdrücklich genannt wird, und in den seitlichen die beiden (von Montorsoli und Montelupo nach des Künstlers Entwürfen ausgeführten) sitzenden Medicipatrone Kosmas und Damian. Das Studium der Skizzen und der literarischen Quellen würde also zu dem übereinstimmenden Ergebnis kommen, daß der Plan des Jahres 1524 schon im Frühjahr 1521 feststand. Jedenfalls ist das eine, was wir für unsere folgenden Ausführungen vorauszuzeigen haben, durch die Briefe A und B mit voller Sicherheit bezeugt: Der am 23. Mai 1524 feststehende Plan umfaßte zwei getrennte Denkmäler für die Herzöge mit je einem Sarkophag und ein Doppelmonument für die Magnifici mit zwei Sarkophagen.

(Fortsetzung folgt.)

Literatur.

Dr. Max Kemmerich, die frühmittelalterliche Porträtmalerei in Deutschland bis zur Mitte des 13. Jahrhunderts. München, 1907.

Das vorliegende Buch darf als ein Novum in jeder Richtung betrachtet werden. Es behandelt erstmals das frühmittelalterliche Porträt, wie es uns zunächst in kirchlichen Handschriften entgegentritt. Das Porträt dieser frühen Zeit hat man bisher kaum beachtet, indem man den Porträtwert dieser zumeist sehr primitiven Malereien keiner näheren Prüfung unterzog. Kemmerich ist nun durch seine planmäßigen Untersuchungen zu ganz überraschenden Resultaten gekommen. Seine Methode besteht darin, daß er suchte, von einer und derselben Persönlichkeit möglichst alle, in Handschriften vorkommenden Bilder zu sammeln. Dadurch erhielt er Vergleichsobjekte und war in der Lage, den Porträtwert der Miniaturen zu prüfen.

Der Schwerpunkt der zur Verfügung stehenden Bilder steht selbstverständlich auf kirchlichem Gebiete; geistliche Würdenträger, Bischöfe, Mönche, dann namentlich auch die Schreiber der Handschriften haben sich vielfach verewigt, ferner sind öfter

¹⁾ „Archiv f. Christl. Kunst“ 1907, S. 45 ff.

²⁾ Abgesehen von den beiden Zeichnungen, von denen unten die Rede sein wird. Auf ein näheres Besprechen der Skizzen können wir hier umso eher verzichten, als ihre Neuauflage von zwei verchiedenen Seiten in Aussicht steht.

diejenigen hochgestellten Personen dargestellt, welchen dieser oder jener Roder gewidmet ist. So erscheinen auf den Widmungsbildern besonders der Evangeliiarien häufig die Porträts der deutschen Kaiser und Kaiserinnen und sonstiger deutschen Fürsten. Diese Bilder sind fast ausnahmslos die einzigen Quellen für die älteste Monographie unserer deutschen Kaiser und gerade auf diesem Gebiet sind die Forschungen des Verfassers besonders wertvoll, da unsere Kenntnisse über die persönliche Erscheinung der alten Kaiser noch sehr lückenhaft sind, zumal sich die Historiker bisher wenig darum bekümmert haben. Näher bekannt waren eigentlich nur die Porträts der Kaiser Otto III. und Heinrich II. in den Münchener und Bamberger Handschriften. So hat Kemmerich jetzt allein sieben Bilder Heinrichs II. und sechs von Otto III. zusammengebracht und teilweise in seinem Buche erstmals reproduziert.

In der Einleitung bespricht der Verfasser die Vorstufen der deutschen Malerei, wir können seinen philosophierenden Ausführungen darin nicht immer folgen; es ist doch zu weit gegangen, wenn man in dieser frühen Zeit schon von einem Rassenotypus spricht. Die gegebenen beiden ältesten Beispiele aus der Handschrift der Stiftsbibliothek zu St. Gallen sind so primitiv, daß man an irgend welche Individualisierung nicht denken kann. Das Selbstporträt des Wandalgarius ist gewiß bloß ein Scherz, eine Karikatur, die mit einem Mönchsbild auch nicht die geringste Ähnlichkeit hat.

Auf gesicherteren Boden treten wir erst in der späteren Karolingerzeit. Hier hat Paul Clemen vorbereitet durch seine grundlegende Arbeit über die Porträt Darstellungen Karls des Großen. Die beiden von Kemmerich mitgeteilten Miniaturen, welche Karl den Großen vorstellen, aus der herzoglichen Bibliothek zu Gotha sind leider nur späte Kopien nach den in Jutba circa 880 entstandenen Originalen. Das Bild des auf dem Falkstuhl sitzenden Kaisers scheint übrigens erst dem 12. Jahrhundert anzugehören, es kann unmöglich eine Kopie nach einem Bilde des 9. Jahrhunderts sein. Sehr lehrreich ist die Zusammenstellung sämtlicher Miniaturbilder Karls des Kahlen, es zeigt sich hier überraschend eine unverkennbare Ähnlichkeit der fünf Bilder unter sich, mit Ausnahme seiner Jugendbilder in München; typisch ist übrigens das Gesicht des Herrschers in der Pariser Bibel, denn hier zeigen seine Begleiter ganz den gleichen Gesichtsausdruck, was übrigens auch bei anderen Bildern dieser und der späteren Zeit vielfach vorkommt. Man vergleiche z. B. die Miniatur Heinrichs III. Cim. 57 in München; hier ist der hl. Petrus ganz ähnlich seinem Schützling dem Kaiser Heinrich, nur daß derselbe einen struppigen kurzen Kinn- und Backenbart trägt, während Petrus einen weißen Vollbart hat.

Der dritte Abschnitt beschäftigt sich mit der Ottonisch-Heinrichischen Blütezeit der frühmittelalterlichen Porträtmalerei. Die Werke dieser handschriftlichen Denkmäler ist ohne Zweifel das Porträt Otto III. im Registrum Gregorii zu Chantilly Musée Condé, dazu zwei andere desselben Kaisers in München und Bamberg. Der Kaiser ist thronend dargestellt mit Stab und Reichsapfel und geistlichen und weltlichen Begleitern; das jugendliche Gesicht ist bartlos

und trägt entschieden porträtartigen Charakter. Ein Jugendbild des Kaisers in der Bibliothek zu Jorrea ist ein stümperhaftes Nachwerk, hier interessiert hauptsächlich das Kostüm, kurzer Rock und Beinkleider. Die bedeutendsten Bilder Heinrichs II. finden sich in dem Münchener Missale (Cim. 60), dann verschiedene in Bamberg, auch hier ist eine Porträtähnlichkeit unverkennbar. Die Bremer Miniaturen, wo auch die Kaiserin erscheint, sind stümperhaft.

Der vierte Abschnitt: Verfall der Porträtmalerei, der neue zeichnerische Stil bringt hauptsächlich geistliche Würdenträger zur Anschauung; den Abt Walther von Michelbeuren, Konrad von Scheyern, Abt Notpertus von Deuz, Bischof Runo von Regensburg u. a. Das gegebene Beispiel einer weltlichen Grafenfamilie des Grafen Riboto von Falkenstein von 1198 zeigt übrigens deutlich den Verfall der Kunst, wie denn überhaupt die ganze Staufische Zeit hindurch kein einziges Künstlerporträt sich erhalten hat. Schließlich bespricht der Verfasser in einem fünften Abschnitt noch das Porträt in der Wandmalerei und in anderen Techniken. Hier kommen in Betracht die Bilder auf der Reichenau und zu Goldbach bei Ueberlingen, dann im Dom zu Aquileia, wo Kaiser Konrad II. mit seiner Gemahlin Gisela verehlicht ist; ferner aus dem 12. Jahrhundert in der Klosterkirche zu Prüfening, in Schwarz-Rheindorf bei Bonn, in der Johanneskapelle zu Brügg (Steiermark). Dann aus dem 13. Jahrhundert die bekannten Gemälde im Kloster Gurt u. s. w.

In einem Rückblick stellt der Verfasser die Resultate seiner Forschungen zusammen, indem er zu klassifizieren sucht, inwiefern sich die Porträtmerkmale allmählich entwickeln. Zunächst ist es nur die Barttracht, welche als individuelles Merkmal auftritt, dann kommen in der karolingischen Zeit schon bestimmte individuelle Züge in Betracht. Kemmerich zählt bei den Bildern Karl des Kahlen bis zu 16 Merkmale auf. In der Ottonisch-Heinrichischen Epoche treten noch weitere Merkmale dazu, doch möchten wir auf derartige Zahlenangaben, jetzt 18, kein großes Gewicht legen, es sind das Zufälligkeiten, die sich in kein System pressen lassen. Auf Haar und Augen — Farbe, Teint des Gesichtes u. dgl. haben diese alten Künstler gewiß keine Rücksicht genommen und es ist zu weitgehend, hier schon eine bestimmte Absicht des Malers erkennen zu wollen. Die Augen sind fast immer typisch behandelt, zum Teil auch der Mund, Nase und Ohren. Der Verfall der Kunst tritt schon um die Mitte des 11. Jahrhunderts auf und sinkt dann sehr tief bis ins 13. Jahrhundert hinein; der neue Federzeichnungsstil, der sich im 12. Jahrhundert entwickelte, kam allerdings der Porträtkunst wieder zu gute. Neben Barttracht, Frisur, Gesichtsfarbe und Nase wurden auch in dieser späteren Technik Modellierung des Gesichtes beobachtet, namentlich ist es aber die Gebärden-sprache, die lebhaft hervortritt.

Mit dem Schlußsatz des Verfassers, daß das frühe Mittelalter „in den Fällen, in denen es malerische Porträts schaffen wollte, es auch konnte“, können wir uns nicht ganz einverstanden erklären, es sollte besser heißen: „Das

frühe Mittelalter war im Stande, malerische Porträts zu schaffen, doch waren dazu nur verhältnismäßig wenige Künstler befähigt.“

In einem Anhang bringt Kemmerich eine sehr dankenswerte Liste der ihm bekannt gewordenen Quellen, beziehungsweise der in Betracht kommenden Miniaturen. Es ist das die stattliche Zahl von 346 Stücken, die sich gewiß leicht vermehren ließen. Das Buch ist ein äußerst wertvoller Beitrag zur Kenntnis der frühmittelalterlichen Miniaturmalerei, erstmals ist darin der Versuch gemacht, bestimmte Merkmale für das Dasein einer Porträtierungskunst schon in dieser frühen Zeit nachzuweisen, welchem Umstand man bisher kaum Beachtung schenkte. In kulturgeschichtlicher Beziehung dürfte das Werk von hervorragender Bedeutung sein und die Grundlage bilden zu einer spezielleren Kenntnis der Porträts unserer deutschen Kaiser, denn wir sind noch weit entfernt von einer speziellen Ikonographie dieser Herrscher. Stuttgart. Max Bach.

Jakob Burckhardt, Der Cicerone. Neunte verbesserte und vermehrte Auflage unter Mitwirkung von Fachgenossen bearbeitet von W. Bode und E. v. Fabriczy. I. Teil: Antike Kunst. II. Teil: Mittelalter und Neuere Zeit (Architektur, Plastik, Malerei). Leipzig (C. A. Seemann), 1904.

Es ist unnötig, im einzelnen über Zweck, Anlage und Wert des Burckhardtschen Cicerone den Lesern unseres Archivs Aufschluß zu geben. Denn wohl dem größeren Teil derselben ist der treffliche Führer wenigstens der Hauptsache nach bekannt, und wo immer diese Voraussetzung nicht zutrifft, da darf der Wunsch geäußert werden, ihn für Italienfahrten anzuschaffen, zu studieren und zu gebrauchen. Er verdient es in hohem Maße. Der Verfasser, der im Jahre 1897 gestorben ist, hatte als Kulturhistoriker und Aesthetiker einen Weltruf. Zum erstenmale gab er diesen Cicerone heraus im Jahre 1855. Das Buch war keineswegs ein bloßes Reisehandbuch, eine Art Vade Mecum. Schon die Stoffanordnung wie der tiefste Zweck des Buches war eine völlig andere: Das kunstästhetische Interesse bestimmt alles, die Behandlung der Kunstdenkmäler nach ihrem Kunstgehalt und ihren Bedingungen, die Umrisse der Kunstentwicklung und die Hinweise auf ihre ästhetischen, philosophischen, psychologischen Grundlagen waren die Hauptaufgabe; sie sollten das Gefühl des Beschauers mit lebendiger Empfindung erfüllen und an die Stelle dilettantischen Kunstgenusses eine tiefergehende ästhetische Wirkung vermitteln. — Zweifellos hatte der ursprüngliche Cicerone seine Fehler. Niemand empfand dies mehr als der geistreiche Verfasser selbst. Manche Gegenden waren von ihm gar nicht oder in früheren Lebensjahren besucht worden. Ganze Gattungen von Kunstgegenständen sind übergangen. Gleichwohl hat sich Burckhardt nie dazu verstanden, später notwendig werdende Auflagen selbst zu besorgen. Er überließ das anderen. Für diese galt es natürlich vor allem anderen, die Resultate der kunstgeschichtlichen Forschung zu verwerten. Diese Verbesserungen und Änderungen, die in der

zweiten und dritten Auflage v. A. v. Zahn noch in Form von deutlich gekennzeichneten Sätzen eingeschoben worden waren, mußten, je größer ihre Zahl wurde, später in den Text selbst eingearbeitet werden und demgemäß war man gezwungen, diesen selbst vielfach zu ändern. Die Durchsicht und Neubearbeitung erfolgte für die vorliegende 9. Auflage durch W. Bode und E. v. Fabriczy unter Heranziehung bedeutender Fachgelehrten und Spezialisten.

So steht nun das Werk Jak. Burckhardts heute vor uns: ein ausgezeichnete Führer durch Italiens überreiche Kunstwelt. — Natürlich wird man weder über die Stoffauswahl, noch über das Maß der Ausdehnung der Behandlung im einzelnen, noch mit jedem Kunsturteil sich dem Verfasser mit Leib und Seele verschreiben wollen. Das ist auch gar nicht nötig. Der Gewinn, der aus dem Buche unbestreitbar gezogen werden kann, liegt darin, daß die Aufmerksamkeit auf das Wesentliche und Wichtigste gelenkt wird und vor allem, daß für das ästhetische Urteil gesunde Grundlagen geschaffen werden.

Tübingen.

Prof. Dr. L. Haug.

Annunzen.

Als Zierde für jedes grössere Lokal empfohlen:

die wohlgelungene

— Büste —

des hochw. Herrn

Dr. P. W. v. Keppler,

Bischof von Rottenburg,

modelliert von **Max Seibold, Bildhauer, München.**

Höhe 78 cm.

Preis: weiss M. 50.—, getönt M. 58.—,

Konsol hiezu M. 15.—, getönt M. 23.—,

zu beziehen von

Wilhelm Bader, Buch- u. Kunsthandl.,

Rottenburg a. N.

Jos. Hugger, Rottweil

**Atelier für christl. Kunst
in Edelmetall, Bronze, Emaille, Niello.**

**Auf allen beschickten Ausstellungen
höchste Auszeichnungen.**



ARCHIV FÜR CHRISTLICHE KUNST

Organ des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins.

Herausgegeben und redigiert von Universitäts-Professor Dr. E. Baur in Tübingen.

Eigentum des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins;

Kommissions-Verlag und Druck der Aktien-Gesellschaft „Deutsches Volksblatt“ in Stuttgart.

Nr. 2.

Jährlich 12 Nummern. Preis durch die Post halbjährlich M. 2.25 ohne Bestellgeld. Durch den Buchhandel sowie direkt von der Verlagshandlung Akt.-Ges. „Deutsches Volksblatt“ in Stuttgart pro Jahr M. 4.50.

1908.

Der Plan von Michel Angelos Medicigräbern.

Von Dr. Anton Groner.

(Fortsetzung)

Nach fast dreijährigem Harren hatte Michel Angelo das Werk, das er einst mit leidenschaftlicher Liebe begann, seit Neujahr 1524 nachdrücklich aufnehmen können; ein halbes Jahr hatte er an der Verwirklichung des vereinbarten Plans gearbeitet, als Ende Mai 1524 das neue Projekt der Papstgrabmäler an den Künstler herantrat. Nach A war es Jacopo Salviati, ein naher Verwandter des Papstes, ein Freund und Gönner Michel Angelos, welcher die Idee anregte. Aber Fattucci, der auch in der Tragödie des Juliusgrabmals als treubesorgter Anwalt des Meisters oftmals seine diplomatische Anlage bekundete, suchte, um die Begeistigung des Papstes für die Kapelle warm zu erhalten, diesem gegenüber auch Michel Angelo in die Initiative zu drängen. Die Lösung des Problems, die man im Vatikan erwartete, spricht Fattucci, stets ein zuverlässiger und wachsender Interpret der päpstlichen Wünsche, klar und unzweideutig aus. Man dachte sich zwei einzelne Denkmäler mit je einem Sarkophag für die beiden Päpste (A und B), und zwar an dem ehrenvollsten Platz (B), nämlich an dem beiden Seitenwänden einander gegenüber (A), sowie zwei Doppelgrabmäler mit je zwei Sarkophagen für die Duchi und die Magnifici (A und B), erstere an dem

ehrenvolleren Platz (B), worunter wohl die Eingangsseite gemeint war, während man vielleicht beim Magnifici-Grabmal an die Chormwand hinter dem Altar dachte.

Von den Verhandlungen über die Papstgräber der Kapelle sind uns alle Briefe, die Fattucci als Korrespondent des Papstes an Michel Angelo schrieb, erhalten; dagegen haben wir keinen einzigen von den Briefen Michel Angelos nach Rom, deren Inhalt wir nur aus den Antwortschreiben erschließen müssen. Wie stellte sich Michel Angelo zu dem neuen Projekt? Er kam bald nach dem 29. Mai in einem Brief auf die Angelegenheit zu sprechen, wie aus folgendem Schreiben hervorgeht.

C. 7. Juni 1524. Fattucci an Michel Angelo. Frey 280.

Teuerster Michel Angelo! Durch Euern letzten Brief ist die Phantasie auf die Grabmäler hingelenkt worden, und es gefällt Unserm Herrn sehr; nur zweifelt er am Licht jenes Lavamani, wo die Treppe ist, und dessentwegen überläßt er Euch den Rat: darum trachtet etwas eines Papstes Würdiges zu machen. Aber obwohl es Unserm Herrn riesig gefallen hat und er die größte Freude daran hatte, so wohl an den Durchstichungen (sfondati) als an allem, so scheint es mir doch ein kleiner Platz für zwei Päpste: und ich für meinen Teil hätte sie dahin gestellt, wo die Herzöge sind. Aber weil da eine Wand schon fast aufgemauert ist, geht das nicht mehr. Trachtet sie zu schmücken, so gut Ihr nur könnt, und schaut nicht auf Kosten. Der Papst erwartet die Zeichnung Leos und die seinige. . . .

Ob Michel Angelo nur brieflich seine Vorschläge gemacht oder auch die von B gewünschte kleine Skizze beigelegt hatte, ist aus C nicht zu entnehmen. Wenn das letztere der Fall war, kann es sich

nur, wie Burger ¹⁾ annimmt, um eine Grundrißzeichnung gehandelt haben, welche die allgemeine Anordnung der Gräber skizzierte; denn nach C wünschte der Papst jetzt die Zeichnung Leos und die seinige. Michel Angelo hatte die Aufgabe ganz anders gelöst, als man gewünscht und erwartet hatte. Er war nicht darauf eingegangen, die beiden Papstgräber an den ehrenvollsten Platz (B), d. h. einander gegenüber (A), da wo nach dem alten Plan die Herzöge waren (C), anzubringen. Er hatte vielmehr rundweg erklärt, hier nichts mehr ändern zu können, da die (am 29. März begonnene) Aufmauerung der Wandarchitektur des einen Herzogsgrabs schon beinahe vollendet sei. Also an den Seitenwänden blieben nach wie vor die beiden Herzogsgräber. Wohin hatte er demnach die Magnifici- und die Papstgräber gesetzt? Die Vermutung Steinmanns ²⁾, er werde die Papstgräber in seinen Plänen dort angeordnet haben, wo heute die Magnifici ruhen, und diese hinter den Altar verwiesen haben, hat in C keinerlei Stütze. Die Herzogsgräber weiß der Brief an ihrem alten Platz, und das Magnifici-Grabmal erwähnt er überhaupt nicht, wohl deshalb, weil seine Aufstellung (an der Rückwand der Kapelle) durch Michel Angelos Entwurf zu den Papstgräbern gar nicht in Frage gestellt wurde. Der Brief beschäftigt sich nur mit den Papstgräbern: wo man sie gern gesehen hätte und wo sie Michel Angelo wirklich aufzustellen gedachte. Aus C geht hervor, daß in seinem Entwurf ein Lavamani, wo die Treppe ist, eine Rolle spielte, daß der Papst wegen der Beleuchtung dieses Lavamani Bedenken hatte, und daß von Durchstößen die Rede war. Zwar versichert Fattucci, der Papst sei von allem entzückt, und bittet, der Künstler möge die Zeichnungen für die Papstgrabmäler einsenden, sie möglichst prunkvoll gestalten und für bessere Beleuchtung des Lavamani sorgen. Aber wer die Korrespondenz dieser Jahre durchstudiert hat, weiß, daß der Hauptnachdruck auf dem Bedenken lag, der für die

neuen Gräber vorgesehene Raum sei zu klein für zwei Päpste, und auf dem neuerdings wiederholten Wink, die Herren im Vatikan wünschten diese beiden Grabmäler am schönsten Platz der Kapelle, an den beiden Seitenwänden. Aber Michel Angelo wollte die zarten Andeutungen nicht verstehen.

D. 25. Juni 1524. Fattucci an Michel Angelo. Frey 231.

Teuerster Michel Angelo! Ich habe Eure zwei Briefe mit der Zeichnung des Grabmals erhalten; und um Antwort zu geben auf den ersten, sage ich, wie das Haus, das dem Lavamani das Licht nimmt (!), daß Unser Herr sagt, Ihr solltet erkunden und bieten, was sie zu Kauf und Abbruch wert sind (!). Unser Herr hat die Zeichnung des Grabmals gesehen, und sie hat ihm recht wohl gefallen, und er schickt alles an Euch zurück, damit Ihr es machet auf Eure Art; er will da nichts dreinreden, weil er denkt, daß Ihr etwas zu machen habet, das würdig sei Eurer und ihrer, d. h. eines Papstes. Doch wißt, daß ich für mich Besorgnis hege, die Grabmäler der Herzöge möchten schöner ausfallen als die der Päpste, wenngleich Ihr sie sehr schön zu machen denkt; aber machet es auf Eure Art. . . .

Michel Angelo hatte sich auch durch die neuerdings unzweideutig geäußerten Wünsche nicht bewegen lassen, auf den römischen Vorschlag einzugehen, sondern seinen eigenen Plan beibehalten und eine Zeichnung eingesandt. War schon in C im Zusammenhang mit dem schlechten Licht des Lavamani von Durchstößen die Rede, die Michel Angelo vorgeschlagen hatte, so war in seinem zweiten Brief von einem oder mehreren Häusern, die dem Lavamani das Licht versperren, die Sprache; sie sollten nach dem Willen des Papstes niedergerissen werden. Es fragt sich nun, ob wir den Platz, den Michel Angelo für die Papstgräber in Aussicht genommen hatte, wirklich nicht mehr bestimmen können. Die beiden Seitenwände sind direkt ausgeschlossen. Auch die Rückwand, die nach dem im Mai 1524 feststehenden Plan zweifellos das Magnifici-Doppelgrabmal erhalten sollte, bleibt außer Betracht. Denn nach C haben wir das Lavamani da zu suchen, wo die Treppe ist, also beim Chor; denn die Altarstufen sind die einzige Treppe der ganzen Kapelle. Wenn wir uns hier nach einem geeigneten Platz umsehen, und die Stützen

¹⁾ Florent. Grabmal 348.

²⁾ Geheimnis der Medicigräber Michel Angelos 16 f.

des Künstlers für die Grabmäler durchsuchen, so können wir, wie ich glaube, mit Bestimmtheit die Stelle entdecken, um die es sich in C und D handelte, und sogar die durch ein günstiges Geschick erhaltene Zeichnung ausfindig machen, die Michel Angelo im Juni nach Rom gesandt hatte und mit D zurückerhielt.

Burger ¹⁾ reproduziert zwei Zeichnungen. Michel Angelos, die er mit den geplanten Papstgrabmälern der Kapelle in Zusammenhang bringt. Wir geben seine Beschreibung und Deutung derselben ²⁾ in verkürzter Form wieder. Figur 1 ist in der allgemeinen architektonischen Komposition den heutigen Medicimonumenten durchaus verwandt: eine horizontal abgedeckte Mittelnische überragt um einen attikaartigen Aufsatz zwei durch einen Segmentbogen abgedeckte Seitennischen. Die mittlere hat eine segnende Papstfigur aufgenommen. An Stelle der Säulen, die in den Medicimonumenten die Mittelnische bilden, sind hier nur einfache schmale Lisenen getreten. Der Sarkophag, ohne jeden plastischen Schmuck, zeigt eine eigentümlich herbe architektonische Form. Auf einen hohen Sockel gestellt, ist er nur durch Anordnung der scharf gegeneinander abgesetzten Horizontalen und Vertikalen, also rein linear mit den an der Rückwand aufsteigenden Architekturen verbunden. Mit Rücksicht auf die Verwandtschaft der Komposition dieses Entwurfes mit den Architekturen der Medicigrabmäler möchte man annehmen, daß diese Skizze einen Entwurf für die Papstgräber darstellt, welche an der dem Chor gegenüberliegenden Seite errichtet werden sollten (?). Allein diese Annahme stößt auf Schwierigkeiten, da uns von einem einzelnen Papstgrabdenkmal nichts bekannt ist und wir stets nur von zwei Papstgrabdenkmälern hören, die hier nebeneinanderstehend die Wand zieren sollten (?). Wir müßten also annehmen, daß das Motiv der Mittelnische sich unmittelbar an einer der beiden

anschließenden Seiten wiederholt hätte, so daß zwei Nischen mit Statuen zwischen drei kleineren angeordnet waren; hiezu gewährt die Zeichnung jedoch keinen Anhaltspunkt, und die Annahme dürfte auch auf räumliche Schwierigkeiten stoßen. Daß wir hier Entwürfe für die im Chor von S. Lorenzo geplanten Papstgrabdenkmäler — auf die wir noch zu sprechen kommen — zu erblicken hätten, ist deshalb unwahrscheinlich, weil die ganze Anlage zu sehr mit Rücksicht auf die übrigen Medicigräber und die architektonische Gliederung der Kapelle erdacht ist. Falls daher nicht einmal ein Zufall uns hierüber nähere Aufklärung verschaffen sollte, müssen wir doch einen Entwurf für die Papstgrabdenkmäler der Medicikapelle darin erkennen.

Ähnliches gilt von der weit weniger glücklichen Skizze Figur 2, die weit eher ein Grabdenkmal für S. Lorenzo darstellen könnte. Die ziemlich breite Mittelnische, von einem Segmentbogen überdeckt, ist durch Voluten an den Ecken des Auflagers mit dem etwas breiteren und höheren Wandsokkel verbunden, vor dem der mächtige Sarkophag steht. Es ist wohl einer der frühesten Entwürfe für die Papstgrabdenkmäler, der in seinen einzelnen Formen wie in der Gesamtanlage weit hinter dem andern zurücksteht.

Burger hat lediglich aus dem architektonischen Charakter der Skizzen, namentlich der ersteren, mit vollem Recht geschlossen, daß die Entwürfe für die Medicikapelle bestimmt waren, was umso mehr anzuerkennen ist, als er, in dem Irrtum befangen, die Papstgräber hätten an der Rückwand angebracht werden sollen, mit den beiden Skizzen begreiflicherweise praktisch nichts anzufangen wußte; auch sein Versuch, den Entwurf zu ergänzen, konnte daran nichts bessern. Nach unsern bisherigen Ausführungen brauchen wir die Aufklärung nicht erst von einem glücklichen Zufall zu erhoffen, sondern die Zeichnungen bloß in den richtigen Zusammenhang der Verhandlungen über die Papstgrabdenkmäler einzustellen.

Die beiden Blätter zeigen nicht, wie alle übrigen Entwürfe für die Bildwerke der Kapelle, flüchtig von freier Hand hingeworfene Skizzen, sondern sorgfältig

¹⁾ Florent. Grabmal, Tafel 35, Figur 1 und 2.

²⁾ S. 360 f.

und sauber mit dem Lineal ausgearbeitete Zeichnungen, die offenbar dazu bestimmt waren, dem Papst vorgelegt zu werden. Aus diesem Grund müssen wir auch zunächst annehmen, daß darin alle wesentlichen Einzelheiten des Plans aufgenommen seien; wir haben sie also zu nehmen, wie sie sind, und dürfen sie nicht ohne weiteres nach Gutdünken ergänzen. (Fortsetzung folgt.)

Katholische Kirchenkunst und moderne Kunst.

Von Prof. Dr. Ludwig Baur, Tübingen.

II.

Wo immer die Orientierung am religiösen Objekt verloren geht, wo das ganze Interesse sich auf das religiöse Subjekt konzentriert, da wird auch die religiöse Kunst notwendig wesentlich psychologisch, sie wird reine religiöse Stimmungskunst, für welche das religiöse Objekt höchstens noch den Wert einer Occasionalursache hat. Sie wird dann auch leicht kleinlich — jedenfalls nicht monumental sein. Wir sehen das deutlich an den Auffassungsweisen der größten und um ihrer Meisterschaft willen mit Recht am meisten gerühmten protestantischen Maler Uhde, Steinhausen, Thoma und Gebhardt. Man hat schon die Frage aufgeworfen: Kann man die Bilder Uhdes in eine Kirche hereinnehmen? Man kann eigentlich in dieser Frage nicht mehr sagen: „Adhuc sub iudice lis est.“ Denn Uhde selbst hat darauf die Antwort gegeben. David Koch, der Herausgeber des „Christlichen Kunstblatts“, macht die Mitteilung: „Ich erinnere mich auch, daß mir Fritz v. Uhde sagte, daß er, wenn er in seinen besten Jahren monumentale Kirchenkunst hätte malen dürfen, er dann einen anderen künstlerischen Stil gesucht und gefunden haben würde.“¹⁾ Ich glaube, gründlicher hätte die aufgeworfene Frage von niemand sonst gelöst werden können. — Damit ist natürlich wieder nicht gesagt, daß diejenige religiöse Kunst, die privaten Zwecken dient, nicht in mancher Hinsicht ähnliche Wege gehen oder von Uhde lernen könnte.

¹⁾ „Christl. Kunstblatt“ 1907, S. 270.

Am meisten wohl nähert sich dem monumentalen Stil Gebhardt in seinem großen und tiefen Zyklus in Düsseldorf. Das ist gewiß Inhaltskunst, eine strenge Fühlungnahme mit der Heiligen Schrift, wenn auch wesentlich auf einen Gedanken: „die Verkündigung des Wortes“, zugeschnitten. Aber auch er ist, wie besonders die Bergpredigt zeigt, vor allem daran interessiert, das persönliche Ergriffensein von Christi Wort in den Mienen der Menschen wiederzugeben, während sein Christus doch (gerade in der Bergpredigt) ziemlich stark Pose ist; immerhin ist er nie unwürdig. — Trotz dieser zweifellos hochbegabten Meister klagt doch Clemen in einem Vortrag über kirchliche Monumentalmalerei¹⁾ über den Mangel an kirchlicher Monumentalmalerei und erhebt die sehr richtige Forderung: „Das, was den Geist der alten Malereien ausmacht, ihre architektonische Gebundenheit, den feierlich hieratischen Stil, den überall vorhandenen Sinn für Raumausfüllung, für Größe und für das Erhabenmonumentale, möchten wir auch in die neuen Schöpfungen übernommen haben.“²⁾

Wenn es sich um bildliche Darstellungen für das katholische Gotteshaus handelt, so müssen sie der Idee desselben angemessen sein. Diese aber ist die „celestis urbs Jerusalem, beata pacis visio“, wo Gott selbst thront.³⁾ Hier können

¹⁾ Vgl. „Christl. Kunstblatt“ 1907, S. 265 ff. Clemen klagt hauptsächlich: 1. Es fehlt in dem Stamm der zu unserer Verfügung stehenden vor allem an künstlerisch allseitig ausgebildeten Kräften, die auch das ornamentale Gebiet gleichmäßig beherrschen. 2. Es fehlt bei einer sehr großen Anzahl der Maler an Sinn für monumentalen Stil, der für architektonische Gebundenheit der ganzen Darstellung Rücksicht nimmt. 3. Es fehlt an koloristischem Sinn und Verständnis für malerische Stimmungen. 4. Am schlimmsten ist der Mangel auf figürlichem Gebiete.

²⁾ Ebenda S. 266.

³⁾ Ich kann es mir nicht versagen, die auch vom protestantischen Standpunkt aus gewiß seltsame Auffassung von der Idee der protestantischen Kirche hieherzusetzen, welche D. Koch entwickelt: Er findet, daß die protestantische Kirche ein Abbild der freien schönen Gottesnatur sei und deswegen solle man keine gemalten Fenster anbringen, sondern „den Blick nach dem Freien ermöglichen (sic!)“. Der blaue Himmel, die ziehenden Wolken, die grünen Baumspitzen, die Scheuanten sollen zum Fenster herein den Andächtigen grüßen.“

und sollen wir das Wort des Apostels von dem „Wandel im Himmel“ erfüllen und was uns entgegentritt, soll uns den Strahl des Göttlichen weisen, zu dem wir aus diesem Tränental empor schauen können, glaubend, hoffend, in heiliger Gottesliebe. Darum können wir hier nie und nimmer den Hauptaccent auf das subjektive innere Erlebnis, die Stimmung legen, sondern auf die objektive göttliche Quelle, aus der sie entspringt. Wir werden keine Bilder in die Kirche zulassen können, in welchen die Tatsachen der Heilsgeschichte in ihrem geschichtlichen und dogmatisch-ideellen Gehalt verflüchtigt sind zu psychologischen „Erscheinungen“, wo das „Fürwahrhalten“ des Gesehenen fehlt; wir müssen sie so objektiv nehmen, als sie sind. M. e. W. Die katholische Kirchenkunst muß wesentlich theologische, nicht psychologische Kunst sein. Gewiß schließt sich beides nicht aus. Schon deswegen nicht, weil die Kunst das Übersinnliche, die Idee durch sinnliche Mittel anschaulich zu machen hat: ein ewig Gültiges in zeitlicher Erscheinung. Eine Verbindung ist möglich, ja notwendig. Die Kunst hat die Wahrheit aus dem Bereiche ruhiger und verständiger Annahme in die wärmere Zone der Empfindung und der Liebe zu erheben. (Führich). Sie kann und sie soll auch nie bloß lehrhaft sein. Wie weit? Das läßt sich nicht ein für allemal festlegen. Hier muß eine gewisse Biegsamkeit zugegeben werden. Gewiß ist das Wort auf Tiesoles Grabmal richtig: „Andere Werke verlangt die Erde und andere der Himmel.“ Aber die Kirche ist nicht bloß Erde; sie ist auch noch nicht der wirkliche Himmel, aber sie ist sein Bild. Das psychologische und konkretisierende Moment wird stärker hereintreten, wo die theologische Realität mehr historisch gefaßt wird; sie wird etwas zurücktreten, wo mehr die typisch-dogmatische, die ideelle Realität der Heilsoökonomie zur Darstellung gelangt. Für diese beiden Richtungsmöglichkeiten möchten wir dem Künstler eine gewisse Freiheit lassen. P. Ansgar Böllmann scheint uns in diesem Punkte wirklich etwas zu weit gegangen zu sein in seinem übrigens außerordentlich wertvollen Schriftchen „Das Wesen der hieratischen Kunst“, Neuron 1905.

Das ist es auch, was Joseph v. Führich so schön als seinen Künstlergrundsatz darlegte: „Die Würde der bildenden Kunst besteht nicht in ihrer Existenz als Selbstzweck, sondern daß sie diene im Hause Gottes, aber wieder nicht als Schmuck und Dekoration, sondern als eine Lehrform, die das geheimnisvolle Glaubensleben, welches in der Kirche wirkt, durch die Sinne dem Gemüte zuführt.“¹⁾ „Der Wahrheit im Gewande der Schönheit die Herzen zu gewinnen“, das ist Charakter und Zweck der Kirchenkunst.

2. Ihren Inhalt schöpft die religiös-kirchliche Kunst aus dem Glauben, aus der Offenbarung. Sie nimmt ihn entgegen aus der Hand des kirchlichen Lehramtes. — Aber es obliegt ihr die Aufgabe, den dogmatischen Inhalt der Offenbarung aus dem Begriff in die Anschauung umzusetzen, ihn im Bilde anschaulich werden zu lassen. — Hier beginnt bereits die subjektive Arbeit des Künstlers einzusetzen. Die Umwandlung des begrifflichen Inhalts in das Bild muß durch ihn erfolgen. Aber er ist hier nicht völlig frei in der Wahl seiner Bilder. Wir werden das nicht erst beweisen müssen: Könnte man uns zumuten, etwa Ringers „Christus im Olymp“ als eine Himmelsdarstellung in unsere Kirchen hereinzunehmen? Niemand wird das bejagen. — Die Bildmittel, welche geeignet sind, einen dogmatischen Gedanken zu illustrieren, findet der Künstler vor in der Liturgie und in der Gl. Schrift, aus welcher die erstere schöpft. Darum stellen wir als zweiten Leitsatz auf: Die katholische Kirchenkunst muß dogmatisch-liturgische Kunst sein. Sie hat ja ganz wesentlich die Aufgabe, die Liturgie zu unterstützen und sie ästhetisch wirksam zu umrahmen. Daher muß auch sie jene Charaktere an sich tragen, welche die erhabene und so kunstvoll ausgestaltete Liturgie unserer Kirche aufweist. Alles, Kirchenbau, kirchliche Plastik, kirchliche Malerei, Kirchenmusik und kirchliche Liturgie muß eine große und reiche Einheit bilden. Der geschichtliche Einfluß der Liturgie auf die Kunst ist in der Tat ein gewaltiger so-

¹⁾ E. Wörndle, Joseph v. Führich, im „Hochland“ IV, 2 (1907), 675.

wohl sachlich (inhaltlich), als auch formal (künstlerische Auffassung).

Wie tief die sachliche Einwirkung von jeher war, lehrt uns die Geschichte der christlichen Kirchenkunst beinahe auf jedem Blatte: Die Architektur, die Plastik, die Malerei, das kirchliche Kunsthandwerk ist nicht bloß durch das Bedürfnis der Liturgie bestimmt, sondern von ihrem innersten Geiste ergriffen.

Wir sprechen eine alltägliche Wahrheit aus, wenn wir hinweisen auf die ansehnliche Reihe von architektonischen Wandlungen, die direkt von der Liturgie bedingt waren: Choranlage, Taufkapellen, Chorumgänge u. a., ganz abgesehen von den kirchlichen Geräten, die ja gerade dadurch aus der Sphäre des bloß Nützlichen hinausgehoben wurden, daß an ihnen die liturgische Idee, der sie zu dienen hatten, in irgend einer Form künstlerischen Ausdruck fand (z. B. Taufsteine, Altäre, Kommunionbänke). — Besonders intensiv und fruchtbar aber zeigt sich dieser Einfluß in der kirchlichen Malerei und Plastik. Nur einige größere Hinweise seien gestattet. Nehmen wir nur einmal die altchristliche Sepulchralkunst. Hier kehren in auffallender Regelmäßigkeit gewisse Bilderkreise häufig wieder: so Isaaks Opferung, Jonas vom Untergang gerettet, Susanna von der ungerechten Anklage gerechtfertigt, die drei Jünglinge im Feuerofen wunderbar bewahrt u. a. — Welch reiche Inspirationen lagen darin auch für unsere heutige armelige und gedankenarme Friedhofskunst! — Der dogmatische Grundgedanke ist ein durchaus klarer: Die Rettung der Seele vor dem ewigen Tode ist der Grundgedanke, der hier in die Bildersprache der Hl. Schrift überseht ist. — Aber woher ist die Auswahl dieser Bilder bestimmt? Ist sie rein zufällig? Das ist nicht anzunehmen; denn es wäre nicht recht verständlich, warum sie so regelmäßig wiederkehren. Ein französischer Forscher, Le Blant, hat zuerst den Schlüssel gefunden: Die Grundlage für diese Stoffauswahl ist das liturgische Sterbegebet der Kirche, das sich bis in die ersten Jahrhunderte zurückverfolgen läßt: *Libera animam eius, sicut liberasti animam Isaac u. s. w.*

Treten wir in den grandiosen Zentralbau von S. Vitale in Ravenna, so finden

wir im Altarraum eine wirkame und gedankentiefe Gruppe von Mosaikdarstellungen. Sie haben zum Gegenstand das Opfer Abels, das Opfer des Abrahams (Isaak) und Melchisedech. — Wiederum ist der dogmatische Gedanke klar: Es ist das Opfer, das entfühnt und heiligt, und der sittliche Gedanke der Bereitschaft des Herzens zum Opfer vor Gott. — Aber woher stammt die Auswahl gerade dieser Szenen der Hl. Schrift? Wieder ist es die Liturgie, welche sie bestimmt hat. Es liegt ihr das Gebet des Kanon zu Grunde: „*Supra quae propitio ac sereno vultu respicere digneris et accepta habere, sicuti accepta habere dignatus es munera pueri tui justi Abel et sacrificium patriarchae nostri Abrahae, et quod tibi obtulit summus sacerdos tuus Melchisedech, sanctum sacrificium immaculatam hostiam.*“

Zahlreich sind Beispiele, wo liturgische Gebete oder Hymnen wie das Te Deum oder die Allerheiligenlitanei zu Grunde gelegt sind.¹⁾ Und wenn die altchristliche Kunst in ihnen mit kostbaren Mosaikspiden Christus in der Mandorla und die Figuren oder Sinnbilder der Apostel anbrachte, wenn die spätere Kunst in dem Chorraum oder am Triumphbogen den Salvator oder Weltenrichter ernst auf uns niederblicken läßt, an den Säulen oder Pfeilern der Kirche aber die zwölf Apostel aufstellt, so ließ sie sich leiten von dem Gedanken an die Stelle: *Vos estis superaedificati super fundamentum apostolorum . . . ipso summo angulari lapide Christo Jesu.* — Diese Grundsätze sind ja gewiß auch in der neueren Kirchenkunst nicht ganz in Vergessenheit geraten. Noch allerneuestens hat Meister Jügel in der Stadtpfarrkirche zu Ravensburg ein imponierendes Werk geschaffen, dem er die Hauptgruppen der Allerheiligenlitanei zu Grunde legte.²⁾

Diese Beispiele ließen sich unschwer vermehren und ebenso durch die Gebiete

¹⁾ Eben ist ein Werk von Martin Spahn erschienen über Michel Angelo und die Sixtinische Kapelle, in welchem ebenfalls auf diese Zusammenhänge hingewiesen wird. Schon früher hat Sauer in der deutschen Rundschau denselben Gedanken ausgesprochen.

²⁾ Wir hoffen, auf dieses Werk noch eigens in unserem „Archiv“ eingehen zu können.

der kirchlichen Architektur, zum Teil auch der Plastik hindurch verfolgen.

(Fortsetzung folgt.)

Christliche Kunst in Bild und Buch, Schule und Haus.

Von Pfarrverw. Fischer, Degmarn.

(Schluß.)

Wie eine heilige Geschichte, gibt es nach Eberhard auch eine heilige, d. h. biblische Geographie. Hierin beruht die Berechtigung der „12 Schulwandbilder aus Palästina“ von Wörndle. Mit ihrer lebhaften, aber wohlberechneten Kolorierung und mit ihrer Beschränkung aufs Notwendige bieten sie die fürs Schulzimmer wünschenswerte Fernwirkung. Was an Bildern fürs Wohnzimmer ein Mangel wäre, die Vernachlässigung des Details, ist hier ein Vorzug. Der Künstler bietet weiter nichts als die künstlerisch verklärte Natur. Sie mit menschlichem Leben zu erfüllen, bleibt dem Katecheten überlassen, der so für seine Eigentart freie Hand behält.

Soll die Kunst fürs Volk und insbesondere fürs Kind wirksam und genießbar sein, so muß sie eine Sprache reden, die volkstümlich, kindlich ist, der Zeit und dem nationalen Empfinden angemessen. Albert Kuhn rühmt den Häuptern der Düsseldorfer Schule nach: „Hatten alle eine große Vorliebe teils für die umbrische Schule, teils für die italienischen Cinquecentisten, besonders Raphael, so blieb man in der Auffassung und in den Typen doch deutsch. Selbst wo einer sich in einer Komposition enger an einen Italiener anschließt, ist die Darstellung doch eine Umbildung und Uebersetzung in die moderne Anschauungs- und Gefühlsweise“ (Allg. Kunst-

geschichte, Biegl. 38, S. 1166). Also selbst Raphael hat kein Privileg der Allgemeingültigkeit. Aber freilich auch die Reproduktionen moderner, lokal bedingter Werke eignen sich nicht in jeder Größe für jeden Gebrauch. Insofern kann es nicht freudig genug begrüßt werden, daß die Gesellschaft für christliche Kunst zur Herausgabe „originalen Wandbilder fürs christliche Haus“ zu dem geringen Preis von 1 M. 50 Pf. bei größerem Format entschlossen ist und auch die biblischen Wandbilder auf eine stattliche Anzahl bringen wird. Einstweilen behilft sie sich mit ein- und mehrfarbigen Nachbildungen.



L. Samberger, „Christus.“

Zu diesen leitet Sambergers „Christus“ über. Mehr als dieses Bildnis hätte uns eine ganze Serie nicht zu sagen, und im Geiste ergänzt der Beschauer dies Werk von selber durch die Heiligenbildnisse des Meisters zur Serie. Der Leser der „Christlichen Kunst“ kennt das Künstlergenie des Malers bereits. Wenn einer, so ist Samberger ein Moderner. Und doch, welch ein Unterschied zwischen dem „Christus“ von Hans

Thoma und unserm Heilandsbildnis! Thoma — das ist der lebhafteste Eindruck — ist mit seinem Christus leichten Kampfes fertig geworden. Samberger dagegen hat jahrzehntelang gerungen, bis endlich — nicht Samberger, sondern Christus siegte. Freilich ist eine solche Niederlage ein sehr schöner, ja der einzig mögliche Sieg.

Unter den reinen Reproduktionen der Gesellschaft ist das Prachtlieferungswerk „Christliche Kunst“ bezeichnend. Ich habe die Aufnahmefähigkeit des Volkes eben an dieser Sammlung versucht und bin dabei zu interessanten Ergebnissen gelangt. Die meisten Liebhaber fanden: Feuersteins hl. Antonius, Dietz Madonna und

Schießls Königin aller Heiligen. Bederts Kardinal Ropp dagegen und Schießls Kardinal blieben — als weltliche Gegenstände ohne allgemeines Interesse — unbarmherzig auf Lager. Geringen Zuspruch fanden die alten Werke. Die hl. Cäcilia von Fritz Kunz wurde als bloßes Einzelbrustbild, Tolds Grablegung wegen der dunklen Kolorierung zurückgewiesen. Das Urteil des Kenners wird sich mit dieser Erfahrung im allgemeinen decken. Der Verlag wird gut daran tun, wenn er die mit allzuviel archaischem Beiwerk belasteten Blätter durch verständlichere ersetzt. Die „Alten Meister“ von Seemann beweisen, daß es deren auch aus früheren Jahrhunderten genug und darüber gibt.

Auffallenderweise sind unsere katholischen Romantiker in dieser Sammlung nicht vertreten. Das muß unsomehr auffallen, als die ganze Art derselben uns heute noch in innerster Seele zusagt. Vielleicht trägt der künstlerische Gegensatz zwischen damals und heute die Schuld: damals herrschte die Linie, heute dominiert die Farbe. Ob es aber gut ist, in der Gegnerschaft so weit zu gehen, daß man die Männer von gestern so ganz ignoriert? Möglicherweise fühlt sich noch manch anderer gleich mir übersättigt, wenn er sich an dem wundervollen Farbenspiel in der St. Josephskirche berauscht hat und nach Wochen des ästhetischen Genußes erinnert.

4. Was an romantischer Kunst geboten wurde, kam aus protestantischem Verlag: Wigand und Dürr in Leipzig, Kunstwartverlag in München. Die „30 Bilder aus der biblischen Geschichte“ von Schnorr v. Carolsfeld erinnern uns daran, von welcher Bedeutung heutzutage die Mitarbeit der Verleger für die Kunst werden kann. Schnorr erreichte an Begebung kaum völlig unsere ganz Großen: Cornelius, Führich und Schwind. Die 240 Bilder zur Bibel stellen aber ein Gesamtwerk dar, dem die Genannten kaum etwas zur Seite zu stellen haben. Und diese Bilder sind von Anfang an für die Reproduktion berechnet, verlieren also durch die Vielfältigkeit nichts an Wirkung. Ihrer Verbreitung ist beinahe keine Grenze gesetzt. Auch als Katholiken

können wir an dem Werke unsere ungeteilte Freude haben. Der Unterschied zwischen katholischer und protestantischer Kunst bestand zu Schnorrs Zeiten nicht. Sein Christus ist mit derselben gottmenschlichen Würde umgeben, wie der Dürersche oder Führichsche. Seine Muttergottes und sein hl. Joseph tragen — nicht bloß äußerlich — genau so den Heiligenschein, wie die unsrigen. Jegliche Pietisterei und Biedermaiererei ist ferngehalten. Leider kommt gerade bei einer so wichtigen Szene wie „Die Einsetzung des heiligen Abendmahls“, wenigstens äußerlich, der protestantische Standpunkt zum Ausdruck. — Nach den Schnorrschen Holzschnitten sind die 30 Bilder in Photographie und in größerem Format hergestellt, so daß sie mit voller Wirkung einen größeren Saal beherrschen. Dagegen ist wegen der schlechten Ausführung für die kleine Ausgabe (48 biblische Bilder) der Preis von 1 M. 50 Pf. z. T. noch zuviel.

Wie Schnorr durch Wigand, so wurde der andere große protestantische Romantiker, Kethel, durch den Kunstwartverlag zur Geltung gebracht. Man kennt ja diese tadellose Wiedergabe der Totentanzbilder seit Jahren. Freilich gehören sie nach unseren Begriffen eigentlich nicht mehr zur religiösen Kunst. Der Kunstwartverlag wird einstweilen für die Entwicklung unserer religiösen Volkskunst überhaupt mehr nur mittelbar von Bedeutung sein, insofern er zur Läuterung des Geschmacks ungemein viel beiträgt. Es hieße in kritische Reflexe verfallen, wenn man alle seine religiösen Darbietungen als Primaware fürs christliche Haus empfehlen wollte. Die meisten Nummern sind nicht oder nicht mehr so recht volkstümlich.

Von unseren großen katholischen Romantikern war wenig zu sehen. Dafür begegnete man der Herderbibel von Heinemann. Sie machte einen würdigen Eindruck, wie sich auch die Illustrationen zur biblischen Geschichte noch in unserer anspruchsvolleren Zeit wohl blicken lassen dürfen. Die Kolorierung ist aus ästhetischen Gründen beanstandet worden; widerspricht sie doch der gewählten Nazarenermanier. Man wird vom pädagogischen Standpunkt aus zu keinem andern Urteil kommen. Dem

Bedürfnis ist durch Darbietung des Bildes Genüge geschehen. Was darüber ist, gehört schon ins Gebiet der Verhättselung. Insofern sind die Mchendorffschen Bilder, denen kein Autornamen beigegeben ist, sogar noch vorzuziehen. Wie künstlerisch, so stellen sich die beiden Serien auch religiös als gesunder Extrakt aus der bekannten nazarenischen Kunstwelt dar.

Auf dem Gebiete der kleinen Andachtsbilder besaß die Gesellschaft für christliche

Kunst das Monopol.

Es ist hinlänglich bekannt, wie diese winzigen Wiedergaben von monumentalen Werken und von Bildhauerarbeiten den Verlag vor Jahren schon in Verruf gebracht haben. Einer Andeutung des Professors Busch in Speier zufolge wird aber hier gründlich

Wandel geschaffen werden. Auch werden in den bekann-

ten und beliebten Ansichtspostkarten manche minderwertige Nummern ausgemustert werden.

Hier legt sich von selbst ein Bedauern darüber nahe, daß nicht andere verdienstvolle Unternehmungen im Wettkampf standen: die „Klassischen Andachtsbilder“ (Opis in Wien) der Leogesellschaft bieten ja gewiß der Verwendung zu Geschenkzwecken manche Schwierigkeit; dafür können sie aber auch

dem Seelsorger eine wahre Hochschule des Geschmacks werden. — Auf die Auslese aus der Sammlung, das Opus Sti. Lucae, das wegen Mangel an Absatz aufgegeben wurde und bei Hug in Ginzburg um ein Spottgeld antiquarisch zu haben ist, sei hier ebenfalls empfehlend hingewiesen. — Die Appelschen Bildern machen einen löblichen, wenn auch nicht in allweg gelungenen Versuch, uns die Werke der katholischen Romantiker

wiederzu-

schenken. — Die Verwendbarkeit der Deurer Kunst für unsern Zweck hat kein Geringerer als Joseph Fopp hervorgehoben.

„Unser Lieben Frauen Leben“ in zwanzig Holzschnitten von Albrecht Dürer weckt gleicherweise Jubel und Scham im Herzen. Das war noch eine Zeit geistigen Schaffens und Genießens, als



Feuerstein, Der hl. Antonius.

der größte deutsche Maler auf diese Weise sein Bestes jedermann aus dem Volke bieten konnte! Und heute? Wir hatten einen Führich, der so besonders weit nicht von Dürer abstand. Wir hatten einen Ludwig Richter gesegneten Andenkens. Aber ein katholischer Verleger hat sich nicht für sie gefunden. Und dreißig Jahre nach Führichs Tod findet sich sein Verleger Dürr — sicher spielt dabei Mangel an Unternehmungsgeist keine



E. Dite, Madonna

Welche Entwicklung wird wohl die Zukunft bringen? Der wachsende Umsatz der Gesellschaft für christliche Kunst läßt keinen Zweifel darüber, daß eine Besserung des Geschmacks trotz allem im Anzug ist. Man vergleiche nur Bildchen wie Feuersteins Antonius, Dites Madonna! Und so sieht der Optimist eine Zeit herannahen, wo ein re-

rolle — noch immer nicht bemüht, Volksausgaben zu veranstalten. Die Ursache solcher Mißachtung geistigen und künstlerischen Schaffens kann hier nicht näher verfolgt werden. Soviel ist aber gewiß: Janssens erster Band, bisher unsere Apologie, sollte künftig noch mehr unsere Gewissenserforschung sein. Warum blieb es dem Jugendschriftenausschuß des Allgemeinen Lehrervereins Düsseldorf vorbehalten, ins Erbe der großen katholischen Zeit einzutreten und uns Dürers Liebfrauenleben wiederzuschicken? Ob die Mitglieder des Vereins überhaupt in der Verfassung sind, das Beste des Werkes zu verstehen? Der Verfasser der Einleitung ist es nicht, sonst hätte er statt seiner gelehrten Worte eine simple Historie des Marienlebens beigegeben. Möchte man sich katholischerseits doch aufrufen, die Zyklen unserer besten Meister wieder herauszugeben und fleißig verbreiten! Welch ein Prachtwerk ließe sich z. B. durch farbigte Reproduktion der Bonifatiusbilder in der Basilika zu München mit entsprechendem Texte schaffen! Ein guter Griff ist heute schon die Herausgabe von Schuhmachers Leben Jesu „Vom göttlichen Heiland“ für die Kleinen.

ligiöses Kunstblatt, und sei es noch so klein, keinen Absatz mehr findet, wenn es nicht von einem ernstern Künstler als Erzeugnis und Schöpfung seines Genius bezeugt ist. Die Verleger, welche bisher ohne sachverständige Beratung zu Streich kamen, werden es ihren gewissenhafteren Kollegen gleichtun, und beide werden als Bürgschaft einer guten Wiedergabe der guten Schöpfungen den Namen ihres Veraters oder besser Herausgebers den Serien beibringen. Die protestantischen Firmen werden für ihre katholischen Andachtsbilder einen katholischen Herausgeber gewinnen, so daß Mißverständnisse zwischen Verlag und Publikum sich von selbst ausschließen. Der Luxusgroßschmuck, den der Katholik bei manchen festlichen Anlässen für ein Erbauungsbuch zum ordinären Preis zulegt, wird nicht mehr in die Tasche des Blechfabrikanten fließen, sondern den sorgfältig beschafften und ausgeführten innern Buchschmuck lohnen. Als Korrektur der Veröberflächlichung und Versimpelung, welche die Zeitungen mit ihrem ephemeren Gehalt herbeiführen, werden sinnige religiöse Zyklen und gemüthvolle Bilderbücher in den Häusern von reich und arm Einzug halten. So das Zukunftsbild des Optimisten.

Literatur.

Die liturgische Gewandung im Occident und Orient nach Ursprung und Entwicklung, Verwendung und Symbolik von Joseph Braun S. J. (Mit 316 Abbildungen.) Freiburg i. Br. (Herder) 1907. — XXIV und 797 S. — Preis 30 M.

Die unleugbar große Bedeutung dieses mit stupender Gelehrsamkeit verfaßten monumentalen Werkes liegt teils auf dem Gebiete der Geschichte der Liturgie, teils auf dem der christlichen Kunstarchäologie. Ein nicht gerade direkt beabsichtigtes Nebenergebnis dürfte immerhin auch eine Reihe von Anregungen für die praktische Paramentik sein, insofern die Fülle der geschichtlichen Formen der Paramente auch manche für die Neuzeit brauchbare Variante in Schnitt und Verzierung herbeiführen könnte.¹⁾

Der gelehrte Verfasser hat sich auf dem archäologischen Gebiete der Geschichte der liturgischen Gewandung schon seit Jahren hervorgetan. Wertvolle Einzelpublikationen konnte er als Früchte seiner mühevollen Studien vorlegen. Es sei nur erinnert an: „Die priesterlichen Gewänder des Abendlandes“, Freiburg 1897, und „Die pontificalen Gewänder des Abendlandes“, Freiburg 1898. Hier nun legt der Verfasser den ganzen Reichtum seiner Forschungsergebnisse in einem zusammenfassenden Werke vor, das in Bezug auf die wissenschaftlichen Erkenntnisse alle bisherigen, besonders auch das bekannte dreibändige Werk von Franz Bos weit überholt. Das letztere behauptet übrigens für die praktische Paramentik durchaus noch seinen selbständigen Wert. Die älteren Darstellungen der Geschichte der liturgischen Gewandung, besonders von A. Kräger (1786), dem edlen und gelehrten Abt von St. Blasien M. Gerbert (1776), Dominikus Giorgi (1764), u. a., aber auch die neueren Werke waren teils einseitig von literarischen Quellen ausgegangen unter starker Vernachlässigung der monumentalen, d. h. der noch erhaltenen Stücke aus der bildlichen Ueberlieferung, teils stand ihnen letztere nicht in genügender Weise zur Verfügung. — P. Braun zieht die Quellen im vollen Umfange heran, „die Bestimmungen der Konzilien, Verordnungen der maßgebenden kirchlichen Autoritäten betreffs der sakralen Kleidung, die liturgischen Bücher, die Schriften der Liturgiker, die Inventare, die Monumente mit Darstellungen geistlicher Personen in ihrer liturgischen Tracht und endlich die

aus früherer Zeit noch erhaltenen Ornatsstücke“ (S. 5).

Noch nach einer anderen Seite hin eröffnet das Werk neue Bahnen: Ueber die Kultkleidung der orientalischen Riten mußte man bis heute sich an die gelegentlichen teils spärlichen, teils reichlicheren Notizen halten, die hauptsächlich in Werken über orientalische Liturgie zerstreut waren, so bei Goar (1647), Renaudot (1749 ff.), Assemani, Makger, Hajewski und einigen anderen. P. Braun gibt uns zum erstenmal einen größeren Einblick in die Art der liturgischen Gewandung im Orient. Freilich ist das, was der Verfasser hierüber bieten kann, kein lückenloses Ganzes, da schriftliche und monumentale Quellen nur spärlich fließen. Vielleicht darf man auch in dieser Hinsicht vom Oriens christianus, vom l'Orient chrétien und von den Veröffentlichungen, die von Dr. Baumstark in Cassach noch zu erwarten stehen, weiteres erhoffen. — Nun zum Inhalt! Der vorliegende Band behandelt zuerst die liturgischen Untergewänder: Amikt, Fanone, Albe, Cingulum, Subcinctorium, Rochett und Superpellicium. Die liturgischen Obergewänder: Kasel, Dalmatik und Tunicella, Pluviale, und endlich die liturgischen Bekleidungsstücke der Hände, der Füße, des Kopfes: Pontificalhandschuhe, pontifical Fußbekleidung, Mitra, Tiara, Pileolus und Birett. Daran schließen sich die Insignien (Manipel, Stola, Pallium, Rationale), Ausführungen über Symbolik, Farbe und Segnung der liturgischen Gewänder und in einem Schlußabschnitt die Gesamtentwicklung der liturgischen Gewandung. — Die zahlreichen Illustrationen sind sehr sorgfältig ausgewählt und gut reproduziert. Man könnte vielleicht über die Stoffverteilung an manchen Punkten anderer Ansicht sein; man könnte es vielleicht — trotz mancher damit verbundener Vorteile — für fraglich halten, ob es zweckmäßig sei, jeweils den Gebrauch und die Form der einzelnen Kleidungsstücke in der Gegenwart vorzustellen; in manchen Punkten wird man wohl auch den status clausus einzelner Fragen noch nicht ohne weiteres anerkennen wollen; neue Aufschlüsse wird wohl die bevorstehende Publikation P. Grisars über die Kapelle Sancta Sanctorum bringen; aber wer möchte sich angesichts dieser großartigen Leistung an solche Kleinigkeiten halten? Die Hauptsätze des Buches werden als wohl fundierte anerkannt werden müssen. Diese sind: Die meisten Stücke der liturgischen Gewandung stammen ursprünglich aus der profanen bürgerlichen Kleidung, nicht aus der jüdischen Kultkleidung, auch nicht schlechtlich aus einem positiven kirchlichen Gebot. Bei einzelnen Gewandstücken macht Braun eine Ausnahme: so beim Pallium, der Stola, der Mitra. Damit ist die Kompetenz des Referenten zu Ende. — Eine Kritik im einzelnen liefern zu wollen, hieße sich die Aufgabe stellen, das ganze Werk nachzuarbeiten. Bei der, ich möchte sagen lückenlosen Literaturbenützung wäre das ein sehr wenig aussichtsvolles Beginnen.

Wir freuen uns herzlich der wissenschaftlich bedeutsamen Gabe, die wir der Feder des

¹⁾ P. Braun hat diese Ergebnisse übrigens bereits selbst in einem eigenen Werkchen verwertet: „Hinke für Anfertigung und Verzierung der Paramente“, Freiburg 1904 — ein Buch, das, wenn es nicht mit dem Nimbus einer unverbrüchlichen autoritativen Norm umgeben, sondern als ein belehrender Ratgeber angesehen wird, zweifellos in unseren Paramentenvereinen von großem Werte sein kann. Vergl. auch seine 200 Vorlagen für Paramentenstickereien. 3. Aufl. Freiburg 1908.

P. Braun verdanken. Sie wird im Kreise des Alerus Interesse finden und nicht nur das Verständnis, sondern auch die Ehrfurcht vor den liturgischen Gewändern und ihre künstlerische Behandlung fördern. Für Konferenzarbeiten und Vorträge ist hier ganz immenses Material geboten.

Tübingen. Prof. Dr. L. Daur.

Klassiker der Kunst in Gesamtausgaben; X. Band: Correggio, des Meisters Gemälde in 196 Abbildungen; Stuttgart. Deutsche Verlagsanstalt 1907. Kl. Fol. XLVI und 175 Seiten. 7 M.

Selbst wahrhaft bedeutende Meister sind in ihrer Werthschätzung bei Mit- und Nachwelt den größten Schwankungen unterworfen. Das hat kaum einer in dem Maße erfahren, wie der Künstler, dem der X. Band der „Klassiker der Kunst“ gewidmet ist, Antonio Allegri (Correggio). Einst als „Maler der Grazien“ in den höchsten Lobeserhebungen gepriesen, ist er in neuerer und neuester Zeit vor einem Michel Angelo, Lionardo, Rembrandt weit zurückgetreten, ja beinahe in Vergessenheit geraten. Daß Correggio das nicht verdient, erkennen wir bei näherem Studium seiner Werke, wobei uns der vorliegende Band in ausgezeichnetester, wirklich dankenswerter Weise entgegenkommt. Die großartigen Fresken von der Camera di S. Paolo, S. Giovanni Ev. und vom Dom in Parma ziehen da in Originalaufnahmen, daneben zum Teil auch in Aufnahmen nach den guten gleichzeitigen Aquarellen des P. Toschi an unserem Auge vorüber, dann die zahlreichen Tafelbilder des Meisters, aus denen seine ganze, freilich manchmal etwas süßliche Grazie und Anmut spricht. Die Abbildungen leisten alles, was man von guten Autotypen verlangen kann, und die zahlreichen Ausschnitte und Teilaufnahmen, welche der Verlag auch diesem Bande beigegeben hat, ermöglichen nicht nur ein genaueres Studium, sondern auch einen wirklichen künstlerischen Genuß. Für uns Süddeutsche ist der Correggioband von besonderem Interesse, wir sehen da, wie all die Künstler der Hofokogeit, die an den Decken unserer Klosterkirchen uns einen Blick in die lichten weiten Himmelsträume aufschließen, gerade am Geiste Correggios sich befruchtet haben. Der Text, von Georg Gronau geschrieben, hält sich erfreulicherweise frei von dem bei Monographien üblichen Fehler, den zu behandelnden Meister in seiner Bedeutung über Gebühr hinaufzuschrauben, es herrscht hier bei aller Wärme des Tones das wissenschaftlich abwägende, besonnene Urteil des Mannes, der seinen Stoff gründlich beherrscht. In den nunmehr vorliegenden zehn Bänden der „Klassiker“ ist dem deutschen Haus eine — wenn man den Preis in Betracht zieht — geradezu ideale Bildergalerie geboten. Wenn ich einen Wunsch aussprechen dürfte, so wäre es der, es möchten bei den folgenden Bänden noch mehr als bisher unsere deutschen Meister zum Worte kommen. Wie wäre es z. B. mit einem Sammelband: „Die Kölner Schule“ oder „Schwäbische Meister des späten Mittelalters“ oder „Deutsche

Renaissancemaler“: Grünewald, B. Orien, Altdorfer, Amberger, Cranach u. a. Dillishausen. Dr. Damrich.

Ein weisevolles Geschenk bietet den Freunden christlicher Kunst der so erfreulich aufstrebende Köfelsche Verlag in Rempten dar: „Arssacra. Blätter heiliger Kunst mit begleitenden Worten von Joseph Bernhart. Vom Erlöser. Erste Serie 1908.“ Man kann hier im wahren Sinne des Wortes von einem Geschenk sprechen. Denn der Preis von 2,50 Mark für das mit erlesenem Geschmack ausgestattete Werk muß als außerordentlich niedrig bezeichnet werden. In Groß-Oktav gehalten, birgt die Serie zwanzig scharfe gravürenartige Drucke nach Bildern alter und neuer Meister in der Durchschnittsgröße von 14 X 20 cm und zu jedem Bilde einen nicht nur durchdachten, sondern durchlebten Text von je einer Seite, der in gehobener Sprache die religiösen Geheimnisse feiert, denen die Bilder gewidmet sind, und so in das Verständnis ihres Inhalts und des Geistes, aus dem sie geboren, einzuführen sucht. Sinnige Gemüter, denen es ein Bedürfnis und ein Genuß ist, sich von der christlichen Kunst — was ja stets ihre höchste Aufgabe sein wird — zu religiöser Erhebung der Seele anregen zu lassen, werden diese Darbietungen in Bild und Wort gewiß mit voller Befriedigung auf sich wirken lassen und gern immer wieder danach greifen. — Kleine Wünsche hinsichtlich der Reproduktionstechnik, so namentlich zartere Vermittlung der Uebergänge von Licht zu Schatten und reichere Behandlung der Schattenpartien, wird der rührige Verlag bei weiterem Fortschreiten der im eigenen Betriebe geübten Technik leicht zu erfüllen im Stande sein. Bei figurenreichen Bildern dürfte sich die Beigabe eines Ausschnittes empfehlen; der Christuskopf z. B. in Rafaels Verkörperung oder der in Tiepolos Kreuztragung ist für sich eine Quelle mächtigster religiöser Erhebung, aber man kann aus ihr nur schöpfen bei entsprechend großer Reproduktion, wie sie der Ausschnitt ermöglicht. Dem Verzeichnisse der in der Serie vertretenen Meister wäre die Angabe beizufügen, wo die Originale der reproduzierten Gemälde aufbewahrt werden. Schröder.

Annoncen.

Jos. Hugger, Rottweil

**Atelier für christl. Kunst
in Edelmetall, Bronze, Emaille, Niello.**

**Auf allen beschickten Ausstellungen
höchste Auszeichnungen.**



ARCHIV FÜR CHRISTLICHE KUNST

Organ des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins.

Herausgegeben und redigiert von Universitäts-Professor Dr. E. Baur in Tübingen.

Eigentum des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins;

Kommissions-Verlag und Druck der Aktien-Gesellschaft „Deutsches Volksblatt“ in Stuttgart.

Nr. 3.

Jährlich 12 Nummern. Preis durch die Post halbjährlich M. 2.25 ohne Bestellgeld. Durch den Buchhandel sowie direkt von der Verlagshandlung Akt.-Ges. „Deutsches Volksblatt“ in Stuttgart pro Jahr M. 4.50.

1908.

Die Stuppacher Madonna Grünewalds.

Von Professor R. Lange, Tübingen.

Die Leser dieser Zeitschrift werden gern die vielbesprochene Madonna in der katholischen Pfarrkirche des Dörfchens Stuppach bei Mergentheim, die ich im September vorigen Jahres als Werk Grünewalds erkannte, im Bilde sehen. Ich gebe deshalb auf der Beilage eine Abbildung nach einer Photographie, die in meinem Auftrag von einem Mergentheimer Photographen angefertigt ist. Ihre erste Publikation ist kürzlich im Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen von 1908 erfolgt. Dort sind auch zwei Details, nämlich die Köpfe mit den Händen und die Landschaft auf der rechten unteren Seite des Bildes, besonders abgebildet. Von dem Inhalt der Abhandlung sei nur das für das Verständnis des Bildes Notwendigste hier mitgeteilt.

Maria sitzt in einem üppigen Garten von südlichem Charakter, in dem Granat- und Feigenbäume wachsen, und hält auf ihrem Schoße das stehende Christuskind, dem sie mit der linken Hand einen kleinen Granatapfel darbietet. Die Frucht ist nicht ganz leicht zu erkennen, da die für die Granatäpfel charakteristische Krone fehlt oder wenigstens nicht deutlich wiedergegeben ist. Aber die Farbe der Frucht, bräunlich-rötlich, ist die des Granatapfels, und auch der Baum, der neben Maria steht, ist, was ich der Belehrung meines botanischen Kollegen, Prof. v. Böcking, verdanke, sicher ein Granatbaum. Ein zweiter wird links im Hinter-

grunde sichtbar. Die symbolische Bedeutung der Granate ist ja bekannt. Sie soll mit ihren roten Beeren auf den Opfertod Christi hinweisen. Doch muß man eine solche Beziehung hier nicht notwendig voraussetzen. Wenn sich der Künstler einmal entschloß, der Muttergottes eine südliche Frucht in die Hand zu geben, so konnte es ebensoviele Granate wie eine Feige sein. Die Form und Farbe weist trotz der Kleinheit mehr auf eine Granate als auf eine Feige, woran ich früher dachte. Bei dieser müßte der untere Anriß anders verlaufen. Uebrigens bleibt die Haltung der Hand bei der einen Annahme so unklar wie bei der andern. Die Frucht scheint mehr auf den Fingern zu balancieren, als am Stiel gehalten zu werden. Der Eifer, mit dem das Kind nach der Granate greift und dabei festsam gierig die Finger spreizt, drängt die symbolische Beziehung, wenn überhaupt an sie gedacht war, ganz zurück und betont das genrehafte Motiv.

Merkwürdig ist, daß die Stelle des Nimbus bei Maria eine Art Regenbogen vertritt. Derselbe ist zwar, mit dem benachbarten Teil des Himmels, übermalt, war aber von Anfang an vorhanden. Maria trägt ein karminrotes Ärmelgewand mit weißem Pelzfutter und einen blauen, violett gefütterten Mantel. Außerdem hängt noch ein durchsichtiger, wundervoll gemalter Schleier von dem rechten Arme herab, mit dem sie das Christuskind umschlingt. Ihr Kopf ist unbedeckt. Flächblonde Haare wallen auf Hals und Schultern herab.

Worauf Maria sitzt, sieht man nicht recht. Wahrscheinlich auf einer Steinbank oder auf der niedrigen Steinbrüstung, die den vorderen und hinteren Teil des Gartens voneinander scheidet. Links steht auf einer Steinplatte eine weiße Schüssel, in der ein Korallenpaternoster liegt, daneben ein farbiger, wahrscheinlich glasierter Henkelkrug. Rechts sieht man einen Blumentopf, in dem weiße Lilien, Rosen und Margeriten stecken, dahinter einen zweiten mit einer mir unbekannten Blume. Mehrere Feigensträucher mit grünen Feigen werden links und rechts weiter zurück sichtbar. Den Hintergrund rechts bildet eine gotische Kirche, die ihr nördliches Querschiff, einen zweischiffigen Bau mit Freitreppe, dem Beschauer zukehrt, so daß der links davon befindliche Chor mit seinen Strebepfeilern nahe an den Kopf der Maria heranreicht. Links sieht man einen Vienenforststand und eine Art Schlenke oder Falle aus Holz, weiter hinten ein deutsches Städtchen an einem Walde, darüber Berge. Am Himmel tut sich auf dieser Seite eine Glorie mit Gott Vater auf, der Szepter und Weltkugel in den Händen hält, umgeben von fliegenden Engeln, von denen zwei der Muttergottes eine Krone bringen.

Das Ganze ist etwa in Lebensgröße gehalten, 1,86 m hoch und 1,50 m (nicht 1,60 m, wie mehrfach gedruckt ist) breit. Die Farben sind auf Leinwand aufgetragen, die auf Tannenholz Bretter aufgelegt ist. Die Malerei schien mir zum großen Teil Oelmalerei, doch wäre es möglich, daß der Hintergrund in flüssiger Tempera ausgeführt ist. Das Bild ist im ganzen mindestens fünfmal restauriert worden, zuerst vor 1844 (in welchem Jahre Schönhuth in „Vorzeit und Gegenwart im Frankenland“ das Bild zum erstenmal beschrieb und dabei die starke Uebermalung hervorhob), dann 1850 von Lamberti in Stuttgart, dann infolge der Veränderungen, die die Farbschicht in den Jahren darauf erlitt, 1854 von Meintel aus Horb, der den gotischen Schnitzaltar anfertigte, in dem es sich jetzt befindet. Sodann 1881/82 von Fraidel in Söflingen bei Ulm, endlich 1907 von Gille in Ellwangen. Die Restaurationen sind, wie es scheint, nicht sehr durchgreifender

Art gewesen, sondern konnten sich im allgemeinen darauf beschränken, daß das Bild gereinigt, losgebrochene Stücke festgeklebt resp. ausgefittet, der Firnis wieder durchsichtig gemacht resp. erneuert wurde. Nur ein Stück des Bildes, der Himmel zunächst dem Kopfe der Madonna, ist ergänzt, wie es scheint von Fraidel, infolge davon, daß in dieser Gegend einige Farbstücke herausgebrochen waren. Glücklicherweise erstreckt sich die Restauration nicht über wichtigere Teile. Sonst hat Fraidel die Madonna nur nach dem Bettendorfschen Verfahren regeneriert.

Man kann also im ganzen sagen, daß das Bild gut erhalten ist, jedenfalls sehr viel besser als etwa die beiden Tauberbischofsheimer Gemälde in der Großherzoglichen Gemäldesammlung in Karlsruhe, die durch wiederholte gründliche Restauration sehr verdorben sind. Man darf hoffen, daß die Gemeinde Stuppach bei Restaurationen, die in Zukunft nötig werden sollten — und sie werden ja nicht ausbleiben —, mit größter Sorgfalt verfahren wird. Auch höre ich zu meiner Freude, daß die Kirche der Sicherheit der Bilder wegen in Zukunft geschlossen bleiben soll.

Was nun die künstlerische und kunsthistorische Bedeutung des Bildes betrifft, so ist an der Urheberschaft Grünewalds, wie ich aus eigener Untersuchung des Originals bezeugen kann, nicht zu zweifeln. Der Name ist, wie es scheint, zum erstenmal 1880 von dem Restaurator Dirr in Ulm gelegentlich der Restauration durch Fraidel genannt worden, und alte Leute des Dorfes wollen sich noch erinnern, daß vor der Restauration durch Meintel 1854 der Name (das Monogramm?) Grünewalds an einer unteren Stelle des Bildes gestanden habe, aber beim Einpassen in den zu klein geratenen Rahmen abgeschnitten worden sei. Doch will ich darauf nicht zu viel Wert legen. Neuerdings hat sich dann der Kirchenmaler Gille durch Vergleich mit der „Kunstwart“-Publikation der Jhenheimer Madonna von der Richtigkeit der seit 27 Jahren bestehenden Dorstradition überzeugt. Für mich stand die Urheberschaft Grünewalds nach kurzer Untersuchung des Bildes fest, obwohl mich das von Grünewalds Madonnentypus etwas ab-

weichende Gesicht der Madonna vorübergehend an einen bedeutenden Schüler, etwa Baldung, denken ließ. Eine genaue Untersuchung aus der Nähe überzeugte mich aber sofort, daß das Bild seinen hohen Qualitäten nach nur von Grünewald selbst sein könne. Die herrlich durchgeführte Landschaft, die wunderbar pastose und fast impressionistische Behandlung der Goldornamente auf dem roten Kleide, der fein bewegte Goldsaum des Mantels, vor allem aber die fabelhaft lebendigen, fast etwas aus Manieristische streifenden Hände, die genau so auf dem Jhenheimer Altar wiederkehren, sowie die flachblonden pastos aufgetragenen Haare, das sind Dinge, die eben nur Grünewald selbst so gemalt haben kann.

Dabei handelt es sich nicht etwa um einen Grünewald zweiten Ranges oder um eines jener Jugendwerke, deren Authentizität immer zweifelhaft bleiben wird, weil sie eine starke Umgestaltung des Stils bis zum Jhenheimer Altar voraussetzen, sondern um ein ganz hervorragendes Werk aus der spätesten Zeit des Künstlers. Das ergibt sich aus der Abgeschlossenheit und Ausgeglichenheit der Formen im Vergleich zu dem Jhenheimer Altar. Die Stuppacher Madonna ist in der Tat das formenschönste aller Grünewaldschen Bilder. Die etwas barocke Häufung wulstiger Falten, die der Künstler sonst wohl liebt, hat einer abgeklärten Ruhe Platz gemacht, die aber doch in einigen Zügen an die frühere Zeit erinnert. Das Gesicht ist gegenüber dem der Jhenheimer Madonna allgemeiner, typischer, weniger individuell. Es weicht bei aller allgemeinen Ähnlichkeit doch in der Abschleifung der herben realistischen Züge so sehr von jenem ab, daß, wer nur nach der Photographie urteilt, leicht auf den Gedanken kommen könnte, der Kopf sei übermalt oder das ganze Bild nicht von Grünewald selber. Aber bei genauerer Analyse sieht man doch, daß die Zeichnung, besonders die Art, wie Augen und Mund, mehr andeutend als ausführend, wiedergegeben sind, ganz die Grünewalds ist.

Nur glaube ich, daß zwischen der Ausführung der Jhenheimer Madonna (um 1514) und dieses Bildes ein Bekanntwerden des Künstlers mit italienischer Kunst

angenommen werden muß. Und da man schon früher vermutet hat, daß Grünewald in seinen späteren Jahren in Italien, speziell in Rom gewesen sei, so würde sich daraus, wie ich glaube, nicht nur die Vorliebe für Granaten und Feigen, sondern auch der unverkennbar raffaelische Typus der Madonna erklären. So hätte also selbst der deutscheste aller Maler des 16. Jahrhunderts, den man wirklich nicht sehr treffend den „deutschen Correggio“ genannt hat, den Sirenentönen der „Buhlerin“ Italien nicht ganz widerstehen können.

Was für eine Kirche im Hintergrunde dargestellt ist, wird schwer zu bestimmen sein. Der Bau mit dem zweischiffigen Querschiff zeigt Ähnlichkeit mit der Achaffenburger Stiftskirche und dem Straßburger Münster, ohne doch mit einem dieser Bauten genau übereinzustimmen. Der Gedanke liegt nahe, daß das Bild für eben diese Kirche gemalt sei. Denn daß es nicht von vornherein in der kleinen Stuppacher Kirche gehangen hat, ist ja selbstverständlich. Stuppach ist ein Dorf von 360 Einwohnern südwestlich von Mergentheim und ist im 16. Jahrhundert sicher eher kleiner als größer gewesen. Auch ist die jetzige Kirche erst im Jahre 1607 gebaut und an ihrer Stelle hat in Grünewalds Zeit wahrscheinlich eine kleine Kapelle gestanden. Wer hätte dort wohl die Mittel gehabt, für diese Kapelle ein so kostbares Bild malen zu lassen? Dazu wissen wir positiv (aus der Pfarrchronik), daß das Bild zu Anfang des 19. Jahrhunderts, wahrscheinlich 1809 oder 1810, von dem Stuppacher Pfarrer Blumhofer aus dem nahen Mergentheim, und zwar aus der dortigen Schloßkirche, nach Stuppach gebracht worden ist. Damals wurden das Schloß und die Kirchen Mergentheims, das kurz zuvor württembergisch geworden war, vieler Kunstwerke beraubt, weil die Württemberger fürchteten, das alte Deutschordensgebiet könne bei der Entschädigung der Rheinbundstaaten badiisch werden.

Die Herkunft aus der Schloßkirche des Deutschordens in Mergentheim macht es wahrscheinlich, daß Grünewald, bekanntlich ein ausgesprochen katholischer Maler und Lieblingsmaler des Kardinals Albrecht

von Brandenburg, Erzbischof von Mainz, dieses Bild in seinen letzten Lebensjahren für den Deutschorden, d. h. im Auftrage eines Deutschordensmeisters, ausgeführt habe. Als solcher kann nur Walter von Cronberg in Betracht kommen, der erste Deutschmeister, der (nach dem Abfall des Markgrafen Albrecht von Brandenburg) diese Würde mit der des Hochmeisters verband, und der 1526 seine Residenz in Mergentheim aufschlug. Ich habe in dem zitierten Aufsatz des Jahrbuchs der preussischen Kunstsammlungen wahrscheinlich gemacht, daß dieser Walter von Cronberg das Bild bestellt hat, als er in den Jahren 1527 und 1528 das Schloß und die Schloßkirche nach den Zerstörungen, die sie im Bauernkriege 1525 erfahren hatten, wieder herstellte. Leider ist es mir aber bisher nicht gelungen, den positiven Beweis dafür beizubringen.

Katholische Kirchenkunst und moderne Kunst.

Von Prof. Dr. Ludwig Baur, Tübingen.

III.

Der Architekt, der eine Kirche baut, wird sie zu allererst entwerfen müssen vom Gesichtspunkt des liturgischen Zweckes. Die Rücksichten rein ästhetischer Art, seien sie auf eine freiere Raumgliederung, oder auf eine reichere Mannigfaltigkeit des Außenbaus, oder auf die Zusammenstimmung mit der landschaftlichen oder baulichen Umgebung, müssen jene zur Voraussetzung nehmen.

Unser Altarbau ist nur dann auf dem richtigen Wege, wenn er erkennen läßt die dreifache dogmatische Idee, aus der er hervorgewachsen ist: Opferstätte (ara), Speisetisch (mensa) und eucharistischer thronus zu sein.

Es ist ein Verstoß gegen diese Grundgesetze besonders in der heutigen Paramentik nicht selten. Einige Beispiele: Vor kurzem war in der „Christlichen Kunst“ ein neues Meßgewand abgebildet, modern! Der Entwurf war ganz aus der Sticotechnik heraus entworfen. Die Ausführung tadellos. — Leider ist das Stück nicht in gleichem Maße rühmendwert vom Gesichtspunkt der Liturgie. Es handelt sich um ein weißes Meßgewand.

Also um ein Kleidungsstück, das zur Liturgie der freudigen Festtage des Herrn und der seligsten Jungfrau gehört. Mitten prangt — das dorngekrönte Haupt des leidenden Herrn; oben ein hl. Geist, links, rechts und unten ein Engel! — Das ist ein theologisch-liturgisches Monstrum! Was sollen wir denn an Weihnachten und Ostern mit dem dorngekrönten Haupt Jesu? und was soll dieses in Kombination mit dem hl. Geist und drei Engeln? — Anderswo war ein tiefblaues Meßgewand — also für die Bußzeiten des Advents und der Fasten — mit dem Bilde der immaculata Conceptio geschmückt zu sehen. Das sind Beispiele, wie sie noch leicht vermehrt werden könnten. Darum möchte es allen Künstlern zu empfehlen sein: studierend betrachtend die hl. Schrift und das Missale zur Hand zu nehmen, ehe sie an den Entwurf einer kirchlichen Komposition herangehen, und sich eines guten theologischen Rates zu versichern. — Soweit stehen die Künstler noch auf der ureigensten Domäne der Theologie und der Kirche. — Ihre Kompetenz liegt unbestreitbar auf ästhetischem Boden: hier stehen sie nicht der Theologie, sondern dem ästhetischen Beurteiler gegenüber, der seine Kompetenz, hierüber sich zu äußern, nur in seiner tatsächlichen Befähigung hiezu haben kann. Hier muß ihre Freiheit unangetastet bleiben. Wenn bei einem wahren Künstler zutrifft, was Joseph v. Führich von sich sagt: „Religion, Kunst und Natur flossen in meinem Gemüte in unbestimmten poetischen Schwingungen in ein Ganzes zusammen“, wenn er ganz erfüllt ist von dem Geist des katholischen religiösen Ideals, dann mag er ruhig seinen künstlerischen Inspirationen folgen — vorausgesetzt, daß er Künstler sei!

In herrlichen Worten hat Professor Busch auf der Generalversammlung der D. Ges. f. Christl. Kunst zu Speier (16. Sept. 1907) diesem Gedanken Ausdruck verliehen:

„Ein gründliches Studium der Natur, der Werke Gottes, die sichere Beherrschung des Materials und aller technischen Hilfsmittel und ein gesundes Denken soll den Künstler befähigen, den dargebotenen Ideen selbständig Ausdruck zu verschaffen. Der Freiheit, welche das künstlerische Schaffen zu seiner Entfaltung braucht, wie die Blume das Licht, hat die Kirche weiten Spiel-

raum gelassen, in dem sich auch die künstlerische Individualität bei der Gestaltung der Werke bewegen kann. . . . In Bezug auf den Inhalt der christlichen Kunst aber, die Ideen der hl. Schrift und der Glaubenssätze kann nicht persönliche Auffassung beliebig frei walten; hier ist die Kirche allein maßgebend. Das ist die grundfeste, unzerstörbare Burg, die in ihrem Bereiche dem Künstler nicht nur ein freies Schaffen sichert, sondern ihn erhebt zu hohem Geistesfluge, der weit über das Menschliche hinaus zum Ewigen, zu Gott führt."

Aber welch einen Nutzen, welch gewaltige Inspirationen könnte unsere Kirchenkunst gewinnen, wenn sie wieder mehr Anschluß an den Geist der Liturgie, der hl. Schrift und des Dogmas suchen wollte! Der innere Bund zwischen Kunst, Theologie und Liturgie muß wieder in der Seele des Künstlers erstehen, sonst wird die Religion kunstlos und die Kunst gedankenlos und religionslos. Wirben dann auch noch die *rectores ecclesiae* in allen Fällen dieser Gedanken sich erinnern, dann hätten wir bald nicht mehr jenes sinn- und planlose Herumstellen von Heiligenfiguren in Kirchen und auf Altären, die, wenn sie sich nicht noch rechtzeitig auf ihren allgemeinsten Rechtstitel der *communio sanctorum* besinnen, absolut nicht wissen können, welch glücklicher Zufall sie wie in ein Museum zusammengewürfelt hat: Ich weiß wohl, daß die Schwierigkeit oft nicht sowohl am Mangel guten Willens oder hinreichender ästhetischer Durchbildung beim *rector ecclesiae*, als an der unbelehrbaren Starrköpfigkeit mancher frommer Stifter liegt.¹⁾

Nehmen wir einmal an: Es wäre eine neue Kirche zu errichten und auszustatten mit Malereien. Da würde ein einziger großer und zentraler Gedanke durchgeführt werden, etwa der Gedanke: „*Christus lux mundi*." Was könnte man beispielsweise aus der Karfreitagsliturgie an Ideen hierfür gewinnen: wie aus dem einen Lichte göttlicher Weisheit durch die schöpferische Tat des Logos wie Lichtfunken sich Sonne, Mond und Sterne

und die reiche Fülle der Formenwelt entzündet: die Feuersäule, der Lichtinhalt der zwölf Prophezeiungen, die Apostel ausgesandt als Licht der Welt u. s. w.

Oder nehmen wir den Grundgedanken: „Gott ist die Liebe." Und lassen wir uns inspirieren von dem wundervollen Liebeshymnus des mandatum am Gründonnerstag. Kurz von allen Seiten strömen aus der Dogmatik, hl. Schrift und Liturgie uns die großen bilderreichen Illustrationen für die Darstellung der Heilswahrheiten zu. — Man braucht nur zuzugreifen!

Es ist klar, daß der Geist der Liturgie auch gewisse formale Anforderungen an die christliche Kunst stellt. Versuchen wir das darzulegen, indem wir zunächst die kirchliche Liturgie nach ihrem formalen Charakter analysieren. Wir können dieselbe nach ihrer äußeren Darstellungsform am richtigsten kennzeichnen als symbolisierende Dramatik, oder als dramatisierte Heilslehre des Kreuzestodes Jesu. Diesem Charakter entspricht der kunstvolle, wie ein antikes Trauerspiel voranschreitende Gang der Liturgie bis zum Höhepunkt im „göttlichen Untergehen" der hl. Kommunion. Dem entspricht nun, worauf besonders P. Böllmann hinweist, auch die äußere Form: das getragene Pathos der Sprache, ihr Bilderreichtum, das Gemessene der Gefühlsäußerung, der Bewegung des Liturgen, der ganz von dem erschütternden Ernste dieses von ihm zu vollziehenden Dramas erfüllt und ergriffen ist. — Alles verrät hier wohl- abgewogenes Maß, verhaltene seelische Kraft, Zucht, inneres Leben. Ich müßte aus der profanen Kunst nur ein Analogon, das ähnliche formal, im harmonischen Maß gelegene Charaktere aufweist: das ist das antike griechische Drama.

Soll nun zwischen Liturgie und kirchlicher Kunst nicht ein Zwiespalt, der unbedingt zugleich unkünstlerisch wirken müßte, entstehen, so muß auch die Kirchenkunst jenes edle Maßhalten lernen, das, ohne in Schablone und kraftlose konventionelle Form zu degenerieren, doch aller äußeren Erscheinung den Stempel der Harmonie und strengen Zucht aufprägt. — Von diesem Standpunkt aus angesehen, war die Kirchenkunst des Barock-

¹⁾ Vor einigen Monaten betrat ich eine kleine Epitaphkappelle. In derselben stehen und hängen nicht weniger als etwa zehn Statuen und Bilder der Muttergottes, zum Teil von sehr fragwürdiger Dualität. Hier ist nun von einem Gedanken nicht mehr die Spur; hier ist die Geschmacklosigkeit und Gedankenlosigkeit zum Prinzip erhoben und ein energisches Wort wäre eine Wohltat! Wird es gesprochen werden?

und Popsstils verfehlt, weil hier alles in Schwingung und hastige Bewegung gerät, weil häufig ein hohles Pathos zur Schau getragen wird, dem der Fluch der inneren Unwahrhaftigkeit anhaftet. — Damit ist natürlich über den rein künstlerischen und ästhetischen Wert oder über die kunst-historische Bedeutung der einzelnen Werke dieser Zeit kein Urteil gesprochen.

Ein damit verwandter Charakterzug liegt in dem Verzicht auf alles Nebensächliche und Kleinliche im Aufbau der Liturgie; die Betonung des Wesentlichen, die Heraushebung eines allgemein Gültigen, einer religiösen Idee aus einem Einzelfall der heiligen Geschichte: es sei nur an die Rektion der Orationen erinnert. — Ästhetisch gesprochen ist es nicht das Lieblich-Zierliche, sondern das Erhaben-Schöne, das Majestätisch-Große, was in der Liturgie die Form bestimmt. Es ist sachlich allein das innerlich Wertvolle, das hier berücksichtigt wird. Das muß auch die Kirchenkunst jeglicher Gattung anstreben. Darin liegt — gewiß nicht in Form eines kleinlichen Normallehrplans, sondern in Form eines dehnbaren Regulators, auch ein Wegweiser für dieselbe.

Endlich hängt damit ein weiteres Erfordernis zusammen, das besonders in der Architekturanlage wirksam ist: die Symmetrie. Karl Scheffler sagt darüber zutreffend: „Die Bedürfnisse gottesdienstlicher Handlungen sind von vornherein ganz geistiger Art. Und darum schaffen sie stets den symmetrischen Grundriß. . . . Mit die Unregelmäßigkeit das charakteristische Abzeichen der Profanbauten, so ist Regelmäßigkeit das der Sakralbauten. Die feierlichen Handlungen bedürfen zur eindrucksvollen Bildwirkung der Symmetrie und Harmonie in sich selbst und in ihrem Architekturrahmen. So wird schon in diesem Punkte der Ritus zum Künstler.“¹⁾

3. Mit dem bisher Gesagten verbindet sich leicht noch ein dritter Punkt, der be-

sagt: „Es ist ein Unterschied anzuerkennen zwischen kirchlicher und religiöser Kunst.“ Selbstverständlich muß die kirchliche Kunst stets religiös sein. Aber nicht jede religiöse Kunst ist Kirchenkunst. Es gibt auch eine religiöse Kunst für die Familie, in der Schule, zu privater Erbauung, in Hauskapellen u. s. j. Wir haben allen Grund, auch diese mit Ernst und Nachdruck zu pflegen. Es ist nun aber auch ohne weiteres klar, daß in dieser letzteren der Stimmung, der persönlichen individuellen Auffassung, der psychologischen Seite der religiösen Kunst ein weit größerer Spielraum gewährt werden muß, als im ersteren Fall. — Hier ist die religiöse Kunst durchaus besorgt, auch das Moment der religiösen Lyrik, des religiösen Empfindens, der Stimmung, ja selbst des religiösen Genre zu betonen und in geeigneter Weise zur Darstellung zu bringen.¹⁾

Der Plan von Michel Angelos Medicigräbern.

Von Dr. Anton Groner.

(Fortsetzung.)

Figur 2 zeigt über einem mächtigen Sarkophag in der Mitte eine einfach umrahmte Nische. Figur 1 enthält zwischen zwei Eichen und einem attikaartigen Aufsatz eine Nische und darin konturiert die Sitzstatue eines segnenden Papstes; darunter ist nicht auf einem hohen Sockel ein schmuckloser Sarkophag mit eigentümlich herben architektonischen Formen, sondern eine Art Konsolewand, ein Lavaman, gezeichnet. Der Statuennische entsprechend, ist rechts eine durch einen Segmentbogen abgedeckte Nische in den Konturen skizziert, so daß das Ganze aussieht wie ein aufgeklappter Diptychonaltar.

Wo haben wir dieses eigentümliche Kunstwerk unterzubringen? Die Medicikapelle ist quadratisch angelegt. Die beiden mittleren Viertel der beiden Seitenwände und der Rückwand waren für die Grabmäler bestimmt; die äußeren (also an den

¹⁾ Moderne Baukunst, Berlin 1907, S. 86. — Die weiteren Ausführungen, welche diesen Einfluß nun auch geschichtlich aufweisen sollen, sind bei Scheffler freilich gänzlich verunglückt. Sie verraten eine durchaus ungenügende Kenntnis der Geschichte der Liturgie.

¹⁾ Weitere Ausführungen über das Thema „Katholische Kirchenkunst und moderne Kunst“ werden erst in späteren Nummern erscheinen können. L. B.

Enden zusammenstoßenden) Viertel dagegen zeigen eine architektonische Gliederung, nämlich je unten eine Nische (die »porticelle« der Korrespondenz) und darüber eine Art Nische (die »tabernacoli«). Die beiden mittleren Viertel der Altarwand sind um ein Viertel der Wandbreite vorgeschoben, so daß ein geradwandiger Chor entsteht. In der Linie der Altarwand steht im Chor der um vier Stufen erhöhte Altartisch (der Priester schaut bei der Messe nach dem Schiff hin).

Suchen wir nun da, wo die Treppe ist (also beim Altar), den Platz, für welchen Michel Angelo das Lavamani zeichnete, so ist auf den ersten Blick zu sehen, daß es für die Seitenviertel der Altarwand bestimmt war, und daß in der »Seitennische« der Zeichnung das Tabernakel der angrenzenden (rechten) Seitenwand skizziert ist. Die schlechte Beleuchtung des geplanten Lavamani machte Durchstößungen nötig (C). Diese Durchstößung hat der Künstler in seinem Entwurf skizziert: die Tabernakel der an die Altarwand grenzenden Seitenwandviertel sollten durchstoßen werden, d. h. Fenster erhalten. Nun versperrten aber Häuser diesen Fenstern das Licht (D); man beschloß, sie niederzureißen (D). Nach alledem ist es, glaube ich, evident, daß wir in Figur 1 das Lavamani der Korrespondenz vor uns haben. Aber dieses Lavamani ist ein Grabdenkmal ohne Sarkophag. Wie ist dies zu erklären? Der Verlust der Briefe Michel Angelos macht sich hier besonders bedauerlich geltend. Denn die Briefe Fattuccis geben hierfür keine Anhaltspunkte. C spricht nur davon, daß dem Papst die Idee des Lavamani und die Durchstößungen und alles gefallen hätten. Was haben wir uns aber unter dem andern »allem« zu denken? Bestimmt wissen wir das nicht. Eine Vermutung aber liegt sehr nahe. Figur 2 gehört, wie auch Burger hervorhebt, ihrem Charakter nach gleichfalls in die Medicikapelle; ihr mächtiger Sarkophag, der allem nach hinter dem Altar an der Chorzand aufgestellt werden sollte, ergänzt offenbar das Lavamani zu einem Grabdenkmal. Wie aus der Korrespondenz hervorgeht, hat Michel

Angelo in den Verhandlungen über die Papstgrabmäler der Kapelle nur einmal eine »Zeichnung des Grabmals« eingebracht. Die beiden besprochenen Entwürfe beweisen durch ihre detaillierte und sorgfältige Ausführung, daß sie für den Papst bestimmt waren. Wir dürfen sie daher mit Bestimmtheit als den Originalentwurf betrachten, den Michel Angelo im Juni 1524 nach Rom gesandt hatte und am 12. April 1525 zurückerhielt.

Wir haben uns demnach das erweiterte Projekt vom Juni 1524 folgendermaßen vorzustellen: an den Seitenwänden einander gegenüber die Herzogsgräber mit je einem Sarkophag, in ihren Mittelnischen die Sitzstatuen des Idealherrschers in Krieg und Frieden,¹⁾ in den Seitennischen vier stehende Allegorien (darunter am Giuliano-Grabmal die trauernde Erde und den triumphierenden Himmel), auf den Sarkophagen die vier »Tageszeiten«, am Boden die vier Flüglergötter; an der Rückwand das Doppelgrabmal der Magnifici mit zwei schmucklosen Sarkophagen, darüber Sitzstatuen der Madonna und der beiden Medicipatrone; im Chor hinter dem Altar die beiden Sarkophage der Päpste, darüber je eine Nische (mit einer Heiligenstatue?), beiderseits an der Altarwand die Lavamani mit den Sitzstatuen der beiden Päpste.

Man hatte Michel Angelo deutlich zu verstehen gegeben, daß er die Papstdenkmäler am besten Platz, an den Seitenwänden, anzubringen habe, wenn er den Beifall des Papstes finden wolle (A und B). Michel Angelo dagegen ließ sich in den alten Plan nicht eingreifen und ordnete die Papstdenkmäler am Chor an. Im Vatikan ist man von dem Projekt erfreut, bleibt bei seinen alten Wünschen und Hoffnungen (C). Der Künstler ist abermals für die päpstlichen Vorschläge nicht zu haben, sondern arbeitet seinen ersten Plan

¹⁾ Bal. »Archiv für christliche Kunst« 1907, S. 45 ff.

für die Papstgrabmäler aus. Fattuccis Brief (D), das diplomatisch und freundschaftlich gedämpfte Echo dessen, was man im Vatikan gesprochen hatte, verrät ein kaum verhohlenes Mißvergnügen über des Künstlers Unzugänglichkeit: dem Papst ist alles recht; er will nichts dreinreden, denn er hofft, ein Michel Angelo werde etwas machen, was eines Papstes würdig sei. Aber in Wahrheit fürchtete man, die Herzogsgräber möchten am schönsten und die Papstgräber somit eines Papstes unwürdig ausfallen. Zwar läßt man vorläufig schreiben, der Künstler solle die Ausführung seines Projekts im Auge behalten, und antwortete am 9. Juli ¹⁾ auf seine Anfrage, er möge nur Marmor für die Papstgräber bestellen, aber schon am 21. Juli ²⁾ kommt eine neue Lesart: „Vorzüglich der Papstgrabmäler will der Papst, daß Ihr ein wenig überleget, ob in der Kirche im Chor oder sonstwo ein ehrenvoller und breiterer Platz sich finde, obgleich auch jener der Savamani ihm nicht mißfällt. Er hat Bedenken, es sei ein kleiner Platz für Päpste, wenngleich Ihr darüber etwas besser denkt.“ Die Papstgräber in der Kirche S. Lorenzo, von denen wieder im April 1525 und noch im Dezember 1526 die Rede ist, wurden niemals in Angriff genommen. Die für die Sakristei geplanten waren seit Juli 1524 endgültig aufgegeben. Das Projekt war eine kurze Episode, die auf den Plan der übrigen Medicigräber ohne jeden Einfluß blieb.

Umso wichtiger sind die Verhandlungen für unsere Kenntnis von der Entwicklungsgeschichte der übrigen Medicigräber. Sie geben ein authentisches Zeugnis über den im Mai 1524 feststehenden und bis in den April 1521 zurückdatierbaren Plan, den der Künstler trotz der Anstrengungen, die von Rom aus im Jahr 1524 gemacht wurden, nicht umstoßen ließ. Die Gründe für die unerschütterliche Festigkeit, mit welcher Michel Angelo gegenüber dem Willen des Papstes an dem früheren Projekt festhielt, können wir nur mutmaßen. Als einen Grund muß er geltend gemacht

haben, daß die am 29. März begonnene Aufmauerung der Wandarchitektur eines Grabmals fast vollendet sei (*per averne quasi fatta di quadro una, non ci è ordine* jagt C); aber der einzige oder auch nur der ausschlaggebende Grund kann dies nicht gewesen sein. Denn der Papst hätte es mit Freuden begrüßt, wenn die Herzogsgräber, von denen er ja befürchtete, sie würden am schönsten ausfallen, einfach dadurch in Papstmonumente umgewandelt worden wären, daß die Mittelnischen an Stelle der noch gar nicht begonnenen Capitani die segnenden Papststatuen der Savamani aufgenommen hätten. Auch hat sich Michel Angelo sicherlich darüber nicht getäuscht, daß Papst Klemens den Neubau der einen Wandarchitektur bereitwilligst genehmigt hätte, wenn nur für die Papstgrabmäler die schönsten Plätze in der Kapelle frei geworden wären. Der tiefere Grund, der den Künstler hinderte, auf die päpstlichen Wünsche einzugehen, ist zweifellos in dem früheren Plane selbst zu suchen.

Wir versuchten schon früher ¹⁾ darzutun, daß die „Tageszeiten“ in einer erschütternden Sprache von dem Geheimnis des Todes, dem Leiden und Sterben als der Sünde Sold, predigen, und so ihr und der Flußgötter Anwesenheit an den Gräbern aufs tiefstinnigste rechtfertigen; aber auch der religiöse Trostgedanke fehlt keineswegs, da die Madonna mit ihrem göttlichen Kind am dritten Grabmal die christliche Lösung des großen Menschheitsproblems gibt. Es sind das die naheliegenden Grabgedanken, welche die italienische Plastik seit Jahrhunderten immer und immer wieder an Grabmälern variiert hatte, bald in einfacher Form (der Schmerzensmann oder die Madonna mit dem Christuskind über dem Sarkophag), bald in reicherer bildnerischer Ausschmückung (z. B. von Mino da Fiesole am Grabmal Pauls II.). Die im Lauf der Zeit in einem festen ikonographischen Kanon kristallisierten Gedanken wurden auch hier, wie überall, für Michel Angelo zu einem inneren Erlebnis, das in niegeschauten Formen seinen Ausdruck suchte. Sünde und Richter-

¹⁾ Frey 232.

²⁾ Ebenda 233.

¹⁾ Literarische Beilage der „Köln. Volkstz.“ 1907, Nr. 5.

tigung sind die einfache, tiefe Idee des Juliusgrabmals, des großartigsten Monument aux Morts, das je ein Künstlergenius ersann. In der Sixtinischen Kapelle hat Michel Angelo derselben Idee mit Farbe und Pinsel einen gleich gewaltigen und erhabenen Ausdruck verliehen: Verlust des Paradieses und seine Wiedererschließung, die Stiftung der durch die Synagoge vorbereiteten Kirche, ist die große Idee der Sixtinischen Kapelle. Aufs neue verherrlichte der Genius die Gedanken des Juliusgrabmals in den Bildwerken der Medicikapelle, aber in einer ganz neuen, unvergleichlich gedrungeneren und formgewaltigen Sprache. Aus den symbolischen Vertretern der unter der Sündenknechtschaft schmachtenden Menschheit, den nackten Gefesselten des Juliusgrabmals, mit denen er auch in den Skizzen für die Medicigräber begann, wurden die vier „Tageszeiten“, gleichfalls symbolische Vertreter der Menschheit, die statt der äußeren Fesseln durch ihre Charakteristik als Sklaven des von Gott nach dem Sündenfall im Paradies ausgesprochenen Fluchs erscheinen. Wie tief diese Gedanken während der Arbeit den Künstler beschäftigten, zeigt ein Gedicht, das er auf die Rückseite eines vom 8. Oktober 1525 aus Carrara datierten und demnach Mitte Oktober in seinen Besitz gekommenen Briefes schrieb; es lautet im Original und in möglichst getreuer Uebersetzung:

Vivo al peccato, a me morendo vivo;
Vita già non mia son, ma del peccato:
Mie ben dal ciel, mie mal da me m'è dato,
Dal mie sciolto voler, di ch'io sono privo.

Serva mie libertà, mortal mie divo
A me s'è fatto: o infelice stato!
A che miseria, a che viver son nato!

Ich leb' der Sünde, mir erst mit dem Grabe;
Nicht Eigenleben bin ich, Sündenleben:
Mein Heil hat Gott, mein Leid hab' ich gegeben
Durch freie Wahl, die ich verloren habe.

Die Freiheit Sklavin, Tod ward Gottesgabe
Dem freien Streben: ein unselig Leben!
Welch Erdenteid gab mir des Schicksals Wehen!

Es sind ganz die gleichen Gedanken und Empfindungen, denen Michel Angelo hier mit Worten und in den „Tageszeiten“ mit dem Meißel künstlerische Gestalt verliehen hat. Und für ihre tiefe Wahrheit, für den Fluch, der auch auf der Arbeit dieses Größten lastete, könnte man kaum einen ergreifenderen Beweis erkennen als

das stumme Zeugnis des Juliusgrabmals in seiner schließlichen Gestalt und der heutigen Ruine der Medicikapelle. Außer dem architektonischen Aufbau der beiden Herzogsgräber hat Michel Angelo nur sieben Figuren ausgeführt, und selbst diese nicht einmal vollendet. Aber auch dann, wenn die beiden Herzogsgräber vollständig nach dem Plan vollendet worden wären, würden sie für sich doch nur einen Torso darstellen. Denn auch nach dem Michel Angelo von dem ursprünglich geplanten einzigen Freigrab für alle vier Mitglieder der Familie zu den Wandgräbern übergegangen war, hielt er an der Idee eines einzigen Familiengrabs fest. Auf die große Frage, welche die beiden Seitengräber anrollen, sollte das Doppelgrab dazwischen die Antwort geben. Diese Tatsache, die von der heutigen Ruine unmittelbar abzulesen ist, findet eine dankenswerte Bestätigung durch einen Brief Michel Angelos vom 17. Juni 1526 an Fattucci in Rom.¹⁾ „Kommende Woche werde ich in der Sakristei die Figuren zudecken lassen, welche angefangen sind, denn ich will die Sakristei frei lassen für die Marmorarbeiter, damit sie das andere Grabmal zu mauern anfangen gegenüber dem, welches schon gemauert ist. . . . Ich arbeite, so viel ich nur kann, und binnen 14 Tagen werde ich den andern Capitano beginnen lassen. Dann bleiben mir von wichtigen Dingen nur die vier Flüßgötter. Die vier Figuren auf den Sarkophagen, die vier Figuren auf der Erde, nämlich die Flüsse, die beiden Capitani und Unsere Liebe Frau für das Grabmal der Frontseite — das sind die Figuren, die ich eigenhändig ausführen möchte. Und von ihnen sind sechs begonnen. Und ich traue mir zu, sie rechtzeitig zu vollenden und auch die andern werde ich ausführen lassen, welche weniger wichtig sind.“

Dieses Schreiben, der wichtigste und fast einzige Zeuge über den Stand der Arbeit vor dem Ausbruch des Kriegs, bezieht die Madonna in den Plan ein und be-

¹⁾ Milanesi, Lettere, 153.

stätigt so die anderweitig erkennbare Tatsache, daß die drei Grabmäler als ein einziges Denkmal gedacht waren. Zu diesem großen Familiengrabmal, also auch zum Doppelgrab der Magnifici, gehörten die Capitani, Idealgestalten des Herrschers im Krieg und Frieden.¹⁾ Deshalb konnten sie nicht durch Papststatuen ersetzt werden, ohne den Gesamtplan zu zerstören. Bei dem erweiterten Projekt vom Juni 1524 fügten sich die Papstgräber des Chors dem Gesamtplan ein; dagegen die Lavamani mit den Papststatuen, die dem Auftraggeber die Hauptsache waren, bildeten gleichsam Denkmäler für sich und taten so dem Gesamtplan keinen Eintrag. Der neue Vorschlag fiel, und der Künstler hatte sein tiefstimmiges Projekt gerettet. Noch im Juni 1526 arbeitete er an seiner Verwirklichung „so gut er nur konnte“. Nach dem Ausbruch des Krieges, der die tragische Wendung brachte, hat er den seit 1521 festgehaltenen Plan zwar nicht vollendet, aber auch niemals abgeändert.

Kunstnotiz.

Die Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst. München, Karlstraße 6, veröffentlicht soeben den Bericht über die im verfloßenen Herbst zu Speier abgehaltene XIII. Generalversammlung. Er legt Zeugnis ab von einer erfreulichen Entwicklung dieser Gesellschaft und gewährt in ihre idealen Bestrebungen einen Einblick, der jeden Freund christlicher Kunst mit frohen Hoffnungen erfüllen muß. Ueber allem, was unternommen wurde, schwebt der hohe Gedanke, künstlerische Freiheit und kirchliche Treue, alten Glauben und neue Zeit zu einer Wiebergeburt großer und tiefer christlicher Kunst zu vereinen. Den Götterjungen Genie hat eine Gesellschaft freilich nicht zu verschenken. Aber wo er vorhanden ist, möchte sie ihn ansuchen, ihm frische Lust zuführen, ihn befreien aus allem, was ihn zu ersticken droht. Der ist der größte Freund des Künstlers, der ihm die Sorge ums Brot vom Herzen nimmt. Es gäbe viel weniger Künstlernet, aber auch viel weniger schlechte Kunst, wenn von einer überschaubaren Hochwarte aus dem Angebot und der Nachfrage die rechten Wege gewiesen würden. Zur materiellen Hebung muß aber auch die ideale Förderung und Vertiefung kommen. Welch verheißungsvolle Pläne in dieser Hinsicht ihrer Erfüllung harren, geht aus dem Bericht über die Verhandlungen in Speier hervor. Durch ein großes Ausstellungshaus in München soll eine Zentralisierung des christlichen Kunstlebens bewirkt werden, die für den einzelnen Schaffenden,

der aus seiner Einsamkeit den Weg in die Öffentlichkeit nicht finden kann, keine Isolierung, sondern eine Aufnahme in einen großen lebendigen Organismus bedeutet. Zu jeder Zeit wäre dann ein Ueberblick über die Gesamtlage der christlichen Kunst wie über das Schaffen des einzelnen Künstlers gewährt. In Verbindung mit dem Ausstellungshause soll auch eine Schule für christliche Kunst eingerichtet werden. Nicht das technische Können soll hier dem Künstler vermittelt werden, sondern jene Kenntnisse der christlichen Lehre und des religiösen Lebens der Gegenwart und Vergangenheit, die den Künstler vertraut machen mit dem Ideenreichtum, mit dem ganzen Denken und Fühlen der Kirche. Eine Bereicherung und Vertiefung seines Schaffens soll er hier empfangen, die in segensvoller Rückwirkung auch unserer Zeit auf Weg und Steg predigt vom unvergänglichen Ursprung der Schönheit. Allen Freunden der christlichen Kunst aber, zumal den Hütern des Heiligtums, wäre mit dieser hohen Schule eine Stätte theoretischen und geschichtlichen Kunststudiums, aber auch praktischen Einblicks in die Entstehung von Kunstwerken aller Art geboten. Daß aber bald zur Tat werde, was heute noch Hoffnung ist, dazu bedarf es der Mithilfe der deutschen Christenheit, soweit ihr das religiöse Ideal noch nicht verflummt ist. Christliche Kunst zu fördern, ist heute eine von den religiösen Pflichten geworden. Der genannte Bericht enthält außer dem geschäftlichen Teil auch drei hochinteressante Vorträge, die den Wert der Publikation über die gewöhnliche Bedeutung solcher Berichte weit erheben. Interessenten wird er kostenlos zugesandt.

Literatur.

Konkurrenzen der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst. Text von S. Staudhamer. 70 Illustrationen. Verlag der Gesellschaft für christliche Kunst. München o. J. 36 S. Preis 1 M. 50 Pf.

Der Text des kleinen Werkchens von S. Staudhamer enthält zunächst „Allgemeines über Wettbewerbe“, nämlich den Zweck derselben, den Inhalt der Ausschreiben, die Zusammensetzung des Preisgerichts und die Tätigkeit des Preisgerichts. Die Ausführungen hierüber sind klar und man kann denselben im wesentlichen zustimmen. Der praktische Zweck der Wettbewerbe wird darin gefunden, „den besten Gedanken zur Lösung einer bestimmten künstlerischen Aufgabe zu erlangen“. Wir würden das eher einen idealen Zweck nennen und als praktischen Zweck bei diesen Münchner Wettbewerben den bezeichnen, den Münchner Künstlern der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst Arbeit zu verschaffen und andererseits manchen Auftraggebern aus einer gewissen Verlegenheit zu helfen. Ob dabei ein realer Hintergrund mit Preisauszeichnungen in Geld oder bloß in Belobungen vorhanden ist, ist Nebensache. Daß der praktische Zweck erreicht wird, dafür sorgt die Zusammensetzung und Tätigkeit des Preisgerichts, ob der ideale immer erreicht wird, nämlich überhaupt künstlerisch an-

¹⁾ Vgl. „Archiv für christliche Kunst“ 1907, S. 45 ff.

zureagen, ist bei der bisher üblichen Beschränkung auf München eine große Frage.

Bei der Zusammenziehung des Preisgerichts, der sog. Jury, soll alle Einseitigkeit vermieden werden; es soll dieselbe nicht bloß aus Künstlern bestehen, sondern wie bei der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst soll immer auch ein Geistlicher als Kunstfreund darunter sein. Schreiber dieses ist einmal selbst Juror bei einer Konkurrenz gewesen, aber er hatte dabei lebhaft die Empfindung des fünften Wagenrads. Ein kooperierter Baugewaltiger gab den Entscheid, und trotz des Ingnos der Bewerber mußte ein Münchner Architekt, der sich in den Richtungen auskennt, ein schlechter Beobachter sein, wenn er nicht zum voraus sagen könnte, aus welcher Schule dies und jenes Projekt stammt.

Bei der Tätigkeit des Preisgerichts soll freilich strengste Objektivität herrschen, der nichts gilt als die künstlerische Qualität. Es wird aber bei aller Objektivität der subjektive Einzelgeschmack sowie die augenblickliche Zeitströmung mitwirken. Daher wollen die konkurrierenden Künstler die Jury kennen. Danach werden sie sich richten. Es gibt aber wohl auch da Steckenpferde, auf denen man reitet, wie manche Examinatoren in anderen Konkurrenzen. Daß dabei ein außerbayerischer Künstler, der die Strömungen nicht erfährt hat, schwer tut, ist nicht zu leugnen.

Im 2. Teil des Schriftchens werden fünf solcher Konkurrenzen näher besprochen, und zwar:

1. Die Konkurrenz für einen neuen Hochaltar in Freuch. Der Altar sollte „bei ernster romanischer Haltung der ganzen Ausstattung ein frisches modernes Kunstwerk sein“. Ob die getroffene Entscheidung allgemein gefällt, lassen wir dahingestellt, aber ein frisches modernes Kunstwerk haben wir in den prämierten Modellen nicht gefunden, wohl aber einen übertriebenen Archaismus.

2. Eine kleine Dorfkirche für Sondersfeld ist Objekt, zu erbauen mit den fast lächerlich geringen Kosten von 12000 Mark bei freier Stein-, Hand- und Spannlieferung. Hier spielt nun nicht, so fast der frische moderne Zug eine Rolle, sondern die auf einmal entdeckte, urkonfervative Heimatkunst, die alle alten Backsteinbauten studiert, um sie wieder zu verwenden, und sich darauf besonnen hat, daß man auf Dörfer keine Kathedralen baut. Gewiß ist dabei ein gesunder und anerkennenswerter Gedanke, aber er wird oft übertrieben in gesuchter und darum gekünstelter Simplität und Naivität. Ein solcher Stumpf von Dorfkirchenturm, wie im prämierten Projekt „Gott zu Ehr“, wird ja wohl irgendwo zu finden sein, aber er wird schwerlich von Anfang so gedacht gewesen sein. Man muß doch nicht alle späteren Verkümmernungen nachmachen, auch wenn sie malerisch wirken.

3. Eine Stadtkirche für einen neuen Stadtteil der alten Donauesche Ingolstadt. Bau summe 110000 Mark. Damit ist nicht viel Staat zu machen. 19 Entwürfe lagen vor. Für die meisten waren 100000 oder 110000 Mark wohl kaum maßgebend, sie würden alle bankrott dabei. Der mit dem ersten Preis ausgezeichnete

Entwurf von Michael Kurz hat am ehesten auf die Bau summe Rücksicht genommen und spätere Erweiterung vorgesehen. Nur verstehen wir die langgezogene Zwiebelkuppel auf dem gotischen Turme nicht.

4. Für den Neubau einer Pfarrkirche in Adorf, einem Vorort von Landshut, waren 140000 Mark vorgesehen und die Wahl von Renaissance oder Barock oder auch neuen Formen offen gelassen. Es ist nicht zu leugnen, daß sehr malerische und sehr originelle Lösungen zu Tage kamen, ein erster Preis wurde aber nicht zuerkannt, so sehr auch in altbayerischen, bairischen und landshutischen Anklängen gemacht wurde.

5. Titelblatt für die Zeitschrift „Monita“. Hier scheint uns die Wahl eine wirklich glückliche zu sein, unter den Entwürfen aber manche unglückliche.

Die Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst hat im Jahre 1905 auch eine Konkurrenz für Entwürfe einfacher christlicher Grabdenkmäler veranstaltet und eine Menge derselben veröffentlicht. Es waren wirklich sehr empfehlenswerte darunter, aber es wird schwer halten, das Publikum an die meisten derselben zu gewöhnen. Manche darunter waren fast zu einfach, auch für einen Dorfkirchhof, und die besseren und reicheren werden schwerlich um den geringen Preis geliefert werden, den das Preisausschreiben vorsah.

Der Preis wird bei vielen Konkurrenzen eine verhängnisvolle Rolle spielen entweder für den Auftraggeber oder für den Unternehmer. Auch Feindseligkeiten werden durch Konkurrenzen nicht vermieden, ebensowenig als Künstlerneid beseitigt. Immerhin wird die Schrift ihren Nutzen haben; bloß möchte man wünschen, daß womöglich alle Entwürfe nicht bloß ausgestellt, sondern auch veröffentlicht werden.

Ulm-Söflingen. A. Schöninger.
Die Christus-Darstellung in der bildenden Kunst. Eine kunstgeschichtliche Studie von Dr. Fint, Pfarrer. Breslau (G. B. Aderholz), 1907 (48 S.). Eine interessante Studie, geboten in Form eines Vortrags ohne wissenschaftliches Beiwerk; ein kurzer Gang durch die ganze Kunstgeschichte. Von der Art der Christus-Darstellung fällt Licht auf die ganze religiöse Kunstauffassung einer Epoche. Dem Urteile des Verfassers können wir fast überall zustimmen, auch dem scharfen Verdict über den Christus von Uhlde und Max Klinger. Was man bei der Studie allenfalls vermissen könnte, ist die zusammenfassende Herausstellung der auf Grund geschichtlicher Betrachtung gewonnenen Gesichtspunkte für eine dem religiösen Zweck entsprechende Christus-Darstellung.

Heidenheim. Dr. Ehrhart.
Der Dom von Würzburg und seine Denkmäler. Von B. St. Heßdörfer, Domkapitular. Mit 64 Illustrationen und einem Grundriß des Domes. Würzburg (Kaud) 1907. Preis 1 M. 50 Pf. Das vornehm ausgestattete Werkchen beruht auf sorgfältigem Quellenstudium. Es ist eine wertvolle Ergänzung der bisherigen beglücklichen Literatur. Das geschichtliche Element überwiegt

in der Darstellung das künstlerische, was kein
Tadel für das Buchlein sein soll. Da die vielen
und wohl gelungenen Illustrationen die beste An-
schauung geben von der kunstvollen Architektur
und Plastik des Domes. Die Grundlage für
die geschichtliche Darstellung bilden besonders die
Grabdenkmäler der Bischöfe und Domburgmäler;
die zahlreichen Denkmalen sind, wie bekannt, ein
interessantes Charakteristikum der Würzburger
Kathedrale.

Heidenheim.

Dr. Ehrhart.

Hierzu eine Kunstbeilage:
Stuppacher Madonna.

Annoncen.

Jos. Hugger, Rottweil

Atelier für christl. Kunst
in Edelmetall, Bronze, Emaille, Niello.

Auf allen beschickten Ausstellungen
höchste Auszeichnungen.

Herdersche Verlagshandlung zu Freiburg im Breisgau.

Soeben sind erschienen und können durch alle Buchhandlungen bezogen werden:

Braun, J., S. J., 200 Vorlagen für Paramentenstickereien
entworfen nach Motiven mittelalterlicher Kunst. 28 Tafeln nebst Text. Dritte,
durchgesehene Auflage. Größe der Tafeln: 51 X 71 cm. Text: Lex.-8°.
(VIII u. 26.) In Halbleinw.-Mappe M. 18.—; Text für sich M. 1.40.

Als Ergänzung hiezu ist erschienen: „Winke für die Anfertigung und Verzierung
der Paramente“ (1904. M. 6.40; geb. M. 8.—), welche unter Bezugnahme auf die Samm-
lung Auskunft über alle einschlägigen Fragen gibt.

Grisar, H., S. J., Professor an der Universität Innsbruck, **Die römische Kapelle Sancta
Sanctorum und ihr Schatz.** Meine Entdeckungen und Studien in der
Palastkapelle der mittelalterlichen Päpste. Mit einer Abhandlung von M. Dreger
über die figurierten Seidenstoffe des Schatzes. Mit 77 Textabbildungen und 7
zum Teil farbigen Tafeln. Lex.-8°. (VIII u. 156.) M. 10.—.

Der Verfasser erschließt zum erstenmal dieses geheimnisvolle Heiligtum der
Liturgie und der Kunst. Die beigegebene Abhandlung Dregers wird als ein Bei-
trag eines der ersten Fachmänner auf diesem Gebiete willkommen sein.

Tiroler Glasmalerei und Mosaik-Anstalt Innsbruck

empfehlte sich zur Herstellung aller Gattungen **Kunstverglasungen,**
gemalter Fenster sowie von wetterbeständigen **Glasmosaiken** für
Kirchen und Profanbauten aus selbsterzeugten Antik-Kathedralgläsern
und Mosaikpasten.

Kunstgerechte Ausführung bei billigen Preisen.

Kostenvoranschläge gratis und franko.

Für das Königreich Württemberg wurden bereits vielfach Arbeiten geliefert,
u. a. für Stuttgart Marienkirche und St. Nikolauskirche, Deggingen Pfarrkirche, Dischingen
Pfarrkirche, Eutingen Pfarrkirche, Mergentheim Pfarrkirche, Stein Pfarrkirche, Ravens-
burg Pfarrkirche, Schramberg Pfarrkirche, Wiesensteig Pfarrkirche u. s. w.

Orgelbau-Anstalt

Friedrich Weigle, Echterdingen-Stuttgart

von Carl G. Weigle gegründet 1845.

Fabrik mit Dampfbetrieb.

Goldene Medaille Stuttgart 1881.

Weiglesche Orgelwerke stehen unter anderen:

Kathol. Stadtkirche Biberach 40 Register	Kathol. Garnisonkirche Straßburg i. Els. 42 Register
Stadtkirche Ravensburg 36	Dom Trier 50
„ Stiftskirche Maria Einsiedeln . . . 51	„ St. Elisabethenkirche Stuttgart . 31

1908 neu erbaut: Kath. St. Eberhardskirche (Kath. Schloß- u. Garnisonskirche) Stuttg. 22 Register.

Kostenanschläge und Expertenberichte stehen jederzeit gerne gratis zu Diensten

Herausgegeben und redigiert von Universitäts-Professor Dr. E. Baur in Tübingen.
Eigentum des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins;
Kommissions-Verlag und Druck der Aktien-Gesellschaft „Deutsches Volksblatt“ in Stuttgart.

Nr. 4. Jährlich 12 Nummern. Preis durch die Post halbjährlich M. 2.25 ohne Bestellgeld. Durch den Buchhandel sowie direkt von der Verlagshandlung Akt.-Ges. „Deutsches Volksblatt“ in Stuttgart pro Jahr M. 4.50. **1908.**

Geschichte der kirchlichen Kunst im oberen Filstal.¹⁾

Mit besonderer Berücksichtigung der Architektur.

Von Pfarrer Wunder, Mühlhausen.

I. Allgemeiner Ueberblick.

Wenn man sich dieses Thema vor einigen Jahrzehnten gestellt hätte, wäre es bald beantwortet gewesen. Man hätte gesagt: „Es ist ja nichts oder wenigstens nicht viel da, was Anspruch auf künstlerischen Charakter hat.“ Es war die Zeit der Reaktion gegen den Finanzkammerstil und gegen die Renaissance, besonders gegen die Spätstile der Renaissance: Barock, Rokoko und Klassizismus, über die man samt und sonders, ohne sie zu verstehen, mit dem verächtlichen Wort „Zopf“ zur Tagesordnung übergang. Es gab Leute genug, die nur noch den romanischen und gotischen Stil als kirchliche Stile gelten ließen, ja einzelne derselben, wie z. B. August Reichenperger, ließen bei ihrer einseitigen Verhinnung des gotischen Stiles nicht einmal mehr den romanischen zu Gnaden kommen. Seit den achtziger Jahren des vorigen Jahrhunderts ist nun hierin eine erfreuliche Wandlung eingetreten. Mit Liebe und Interesse hat man sich dem Studium der Barockkirchen zugewandt, wie sie namentlich zahlreich in

Süddeutschland, besonders in Schwaben, zu finden sind. Als einer der ersten und entschiedensten Verteidiger dieser späten Stilarten ist auf katholischer Seite namentlich Bischof Keppeler aufgetreten in seinen herrlichen „Wanderungen durch Württemberg's letzte Klosterbauten“ („Historisch-politische Blätter“ 1888). Ebenso der Grazer Kunsthistoriker und Konservator Joh. Graus („Die katholische Kirche und die Renaissance“, Freiburg 1885, und „Vom Gebiete der kirchlichen Kunst“; vgl. auch: J. Meutgen, Briefe aus Rom, Münster 1869 und Settinger, Aus Welt und Kirche, II. Bd.). Auf protestantischer Seite ist zu nennen: C. Gurlitt, Geschichte des Barockstils und des Rokoko in Deutschland, Stuttgart 1889, und dann namentlich auch Rüd. Pfeiffer mit dem monumentalen Werk: „Barock, Rokoko und Louis XVI. in Schwaben und in der Schweiz“.

Wenn man nun diese späten Stile gelten läßt, so nimmt das obere Filstal in der Geschichte der kirchlichen Kunst einen achtungsgebietenden Platz ein. Zwar findet man hier keine Kathedralen und Dome wie an den großen Verkehrswegen Neckar, Rhein und Donau, aber doch hat auch in diesem weltabgeschiedenen Tal die Kunst ein Heim gefunden.

Aus dem Mittelalter ist nur mehr wenig vorhanden, vom romanischen Stil gar nichts mehr, nur noch die Ueberreste einer romanischen Krypta in Wiesensteig, aus gotischer Zeit nicht viel Bedeutendes, abgesehen von der Stütz Kirche in Wiesensteig, die aber nach dem Brand im Jahre 1648 innen vollständig umge-

¹⁾ Es ist dies das Gebiet der ehemaligen katholischen Grafschaft Helfenstein-Wiesensteig und umfaßt die Pfarreien des früheren Landkapitels Wiesensteig, nämlich: Deggingen, Digenbach, Dradenstein, Gossbach, Hohenstadt, Mühlhausen, Reichenbach, Westerheim und Wiesensteig.

baut wurde. Ein ursprünglich gotischer Bau war auch die Wallfahrtskirche in Dozburg, die aber im Anfang des 19. Jahrhunderts der Aufklärung zum Opfer fiel. Alle anderen alten Kirchen mußten im 17. und 18. Jahrhundert Neubauten Platz machen.

Zahlreich sind die Türme aus gotischer Zeit: Deggingen, Digenbach, Mühlhausen, Reichenbach, Westerheim, Wiesensteig. Auch die schwäbische Spezialität der Turmhöfe ist in dieser Gegend vertreten in Digenbach, Gosbach, Reichenbach und früher sicher auch Deggingen. Schade, daß man es hier nicht gemacht hat wie z. B. im benachbarten Gingen und Ueberkingen, wo man die Ostwand des Turmes durchbrach und Abseiten vorlegte, wodurch man mehr Platz und namentlich auch mehr Licht bekam. Ein frühgotisches Kleeblattfenster ist noch erhalten in Drachenstein am Westgiebel.

Die Ueberreste aus dem Mittelalter sind also ziemlich bescheiden. Die Zeit und ihre zerstörenden Wirkungen waren eben auch an diesen Kirchen nicht spurlos vorübergegangen. Manche waren jedenfalls auch zu klein geworden und mußten einem Neubau weichen. Zudem wird auch der 30jährige Krieg das Seinige getan haben, wie ja bekannt ist, daß die Stiftskirche in Wiesensteig im Jahr 1648 von den Schweden angezündet wurde; und ein Pfarrer in Mühlhausen spricht um 1750 von einer vollständigen Verwüstung des Ortes, „devastatio loci“.

Aus dem 16. Jahrhundert und der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, also aus der Zeit der deutschen Renaissance ist gar nichts mehr erhalten, da das einzige Kunstobjekt aus dieser Zeit, die Kapelle im Helsensteiniſchen Schloß in Wiesensteig vom Jahr 1608 am Beginn des 19. Jahrhunderts mit drei Vierteln des Schloßes abgebrochen wurde.

Nun kommt der 30jährige Krieg, der so manches herrliche Bauwerk zu Grunde gerichtet, der deutschen Kunst unermesslichen Schaden zugefügt, ja ihr buchstäblich den Todesstoß versetzt hat. Die einheimische Kunsttradition war vollständig durchschnitten, und als man sich allmählich finanziell wieder erholt hatte und wieder

zu bauen begann, hatte man keine einheimische Kunst und Künstler mehr; Deutschland mußte in der Fremde in die Lehre gehen und wandte sich, besonders im Süden, nach dem klassischen Land der Kunst, nach Italien. Von dorthier berief man Baumeister und Künstler. Italienische Baumeister haben die ersten Kirchen wieder gebaut, und zwar in italienischem Barock. Bei ihnen gingen deutsche Baumeister, Maurer und Stuccateure in die Schule und entwickelten dann diesen römischen Barock selbständig weiter. Es sind dies besonders die Meister aus dem Bregenger Wald: Thumb, Beer u. a., dann die Stuccatoren aus Wessobrunn in Oberbayern, besonders die Familie Schmuizer.

Hier nun setzt auch die Kunst im „Tale“ wieder ein. Von da ab geht die Entwicklung fast ununterbrochen fort bis zum Ende des 18. Jahrhunderts. Es handelt sich nun darum, die zahlreichen Kirchen aus dieser Zeit zu gruppieren. Dem oben genannten Stil, dem italienischen Barock, gehören bezw. gehörten zwei Kirchen an, nämlich die Wallfahrtskirche Dozburg (1700) und die Pfarrkirche in Deggingen (1700). Hier wären dann auch einzureihen die Kirchen von Digenbach (1707), Mühlhausen (1715) und Reichenbach (1728), die aber wegen des fast gänzlichen Mangels an Stuccaturen keinen so ausgesprochenen Stilcharakter zeigen, wie die beiden erstgenannten. Das Äußere dieser Kirchen ist gewöhnlich gut gegliedert, durch hohen kräftigen Sockel, Pilaster, mächtig ausladende Gesimse, geschnitten mit geschweiften Giebeln. Im Innern herrscht natürlich große Mannigfaltigkeit, aber charakteristisch für diesen italienischen Barock sind die wuchtigen, stark herausmodellierten Stuccaturen mit ihren Akanthus- und Lorbeergewinden, Fruchtstängeln, Blumenkränzen, Füllhörnern, Engelsfiguren und dergl. Wenn die Dozburger Kirche nach den noch vorhandenen Zeichnungen von 1698 um- oder neugebaut wurde, so zeigte sie, besonders im Innern an der Stuckverzierung eine auffallende Ähnlichkeit mit der Degginger Pfarrkirche. Die Stuccaturen dieser beiden Kirchen erinnern lebhaft an die in Obermarchtal und Hofen bei Friedrichshafen. Eine Sonderstellung



Innereß von „Ave Maria, Deggingen“.

architektonische und konstruktive Formen hat das Rokoko nicht, diese entlehnt es vollständig dem Barock. Dagegen geht es in der Ornamentik seine eigenen Wege und läßt seinem ungebundenen Uebermut völlig die Zügel schießen: alles wird übersponnen mit diesen koketten, graziösen, gezackten und gekräuselten Gebilden. Das eigentliche Rokoko, wofür die Klosterkirche in Zwiefalten den Typus darstellt, ist eigentümlicher Weise im oberen

— nicht was den äußeren Aufbau anbelangt, denn dieser entspricht ganz der Degginger Pfarrkirche und den übrigen Barockkirchen —, sondern in der Stuccierung, nimmt die Wallfahrtskirche Ave Maria bei Deggingen ein. An die Stelle der wuchtigen, stark hervortretenden Stuccaturen treten sehr zarte und flache Gewinde (Akanthusmotiv), von denen die ganze Decke übersponnen ist. Diese Stuccaturen künden einen neuen Geschmack, einen neuen Stil an.

Umß Jahr 1710 vollzieht sich nämlich eine bedeutame Wandlung. Man wendet sich vom italienischen Barock mit seinen derben Stuccaturen ab und wendet sich dem feineren, eleganteren französischen Barock zu. Französische Sitte, französischer Geschmack und Mode wurden damals tonangebend für das ganze gebildete Europa. Und so war es auch auf dem Gebiet der Kunst. Jeder, auch der kleinste Fürst in Deutschland, baute sich ein kleines Versailles, und auch die kirchliche Kunst konnte sich dem Zauber des gefälligen, zierlichen „Louis XIV.“ nicht entziehen. Diesen französischen Barock mit seinen geschmack- und maßvollen Stuccaturen zeigt der Chor der Stiftskirche in Wiesensteig vom Jahr 1719. Andere Kirchen dieses Stils sind in Schwaben: Weingarten und Weißenau.

Etwa 1715—1730 beginnt der Uebergang zum Rokoko (Louis XV.). Eigene

Filistal nicht hervorragend vertreten (abgesehen vom Hochaltar in Ave Maria); die Kirche in Drackenstein und die Josephskapelle in Gosbach zeigen schüchterne Anklänge an diesen Stil.

Die Reaktion gegen die tollen Sprünge und Ausgelassenheiten des Rokoko, wie sie sich besonders in Zwiefalten zeigen, bildet der Klassizismus oder Louis XVI. Dieser Stil ist kein Kind des Volkes mehr, sondern in der Studierstube entstanden, auf den Kathedern der Akademien doziert worden, und ist deswegen im allgemeinen nüchtern, pedantisch und langweilig, obwohl er in seiner Art manch Tüchtiges geleistet hat. Klassizismus heißt man diesen Stil, weil er eine Nachahmung der klassischen Stile der Griechen und Römer ist oder wenigstens sein will. Diesem Stil gehört an das Innere des Schiffs der Wiesensteiger Stiftskirche, sowie die Kirche in Westerheim. Das Äußere dieser Kirchen wird immer kahler und fader und zeigt schon ziemliche Ähnlichkeit mit den sogenannten Finanzammerkirchen. Mehr befriedigt das Innere. Man freut sich an den schönen klassischen Formen, den korinthischen Kapitälern, Konjolen mit Akanthusblättern, dem Eierstab, dem Zahnsfries, den Kassetten, Vorbeergehängen und dergl. Aber so klassisch das alles ist, es befriedigt doch nicht ganz, der Beschauer kann sich eines fröstelnden Eindruckes beim Anblick dieser

kalten, steifen und seelenlosen Pracht nicht ganz erwehren.

Welch eine gewaltige Entwicklung hat die Spätrenaissance in dieser relativ kurzen Zeit von ca. 100 Jahren durchgemacht, angefangen vom italienischen Barock bis herab zum Klassizismus! Immer wieder neue Gedanken, neue Formen, neue Motive, alles originell, nichts Schablonenhaftes, keine Fabrikware! Die älteren Barockkirchen zeigen meistens (wie z. B. Deggingen und Dozburg) massive Tonnengewölbe mit Stuckkappen, verziert mit verben wuchtigen Stuccaturen. Anfangs gar keine Deckengemälde wie in Dozburg und dem Chor der Degginger Pfarrkirche, die ganze Ausschmückung besorgt der Stuccateur, oder aber treten allmählich ganz schüchtern kleine Deckengemälde auf, medaillonsförmig, wie im Schiff der Degginger Pfarrkirche. Im französischen Barock drängt sich die Malerei schon mehr vor (Beispiel: Chor der Stiftskirche in Wiesensteig). Im Rokoko und Klassizismus treten vielfach an die Stelle der massiven Gewölbe flache Decken mit ausgerundeten Ecken. Die Stuccaturen werden immer mehr zurückgedrängt auf Kosten der Gemälde, welche letztere oft die ganze Decke einnehmen. Die Stuccaturen mußten vielfach fast nur mehr den Rahmen bilden für die Gemälde.

Die Säkularisation und Aufklärung ging auch an der kirchlichen Kunst im alten Wiesensteiger Landkapitel nicht spurlos vorüber, indem besonders viele Gegenstände der Kunsttätigkeit (Messgewänder, Ornate etc.) und besonders der Edelmetallindustrie (Kelche, Monstranzen, Leuchter etc.) aus Dozburg und Wiesensteig verschleppt wurden. Die Kirchengebäude selber kamen meist glimpflich weg, indem wenigstens eine der Wallfahrtskirchen, auf die man es ja besonders abgesehen hatte, nämlich Ave Maria noch gerettet wurde, während leider die andere, Dozburg im Jahre 1804/05, vom Schicksal ereilt, d. h. abgebrochen wurde.

Zur Baugeschichte der Stiftskirche in Tübingen.

Von Professor Dr. L. Baur, Tübingen.

Die baugeschichtlichen Akten der Stiftskirche in Tübingen scheinen verloren zu

sein. Um so willkommener sind Notizen, die uns einigermaßen Aufschluß versprechen über die Entstehung des schönen Bauwerks. Zu diesen gehört zweifellos als eine der bedeutsamsten und wichtigsten und zudem bisher vollständig unbekannten eine kurze Bemerkung in dem von Nieder im „Freiburger Diözesan-Archiv“ XXXV (1907), 1 ff. veröffentlichten Registrum subsidii charitativi v. J. 1508. Hier ist genannt für Tübingen ein „altare inferioris cryptae in ecclesia“, von welchem 17 β h an die bischöfliche Mensa bezahlt wurden.

Aus dieser Notiz ergibt sich, daß in Tübingen ein Altar „cryptae inferioris“, also offenbar auch eine Krypta noch im Jahre 1508 sich befunden haben muß. Wo war sie? Die Bemerkung sagt kurz: „in ecclesia“ und unterscheidet diese von der unmittelbar vorher genannten capella in hospitali pauperum. Da nun diese „ecclesia in Tübingen“ noch mehrmals genannt ist und dabei nur die jetzige Stiftskirche gemeint sein kann, so muß das auch hier zutreffen. Demnach muß sich noch i. J. 1508 ein „altare cryptae inferioris“ in der Stiftskirche befunden haben. Damals aber war bereits die jetzige gotische Kirche gebaut. So legt sich die Vermutung nahe, daß von der ehemaligen romanischen Kirche die Krypta in den gotischen Bau herübergenommen und weiterbenutzt wurde. Wahrscheinlich wurde sie dann im Zusammenhang mit der Einführung der Reformation und der Bilderstürmerei, die auch zu Tübingen ihre Opfer forderte, zugedeckt.

Ob sie heute noch vorhanden ist, müßten Nachgrabungen ergeben. Eine Nachforschung wäre die Sache wohl wert. Ich habe mich seit November nach den Bauakten erkundigt, bisher ohne Erfolg.

2. Aus demselben subsidium charitativum erhalten wir auch Aufschluß über eine Anzahl von Altären und Kapellen, welche die Stiftskirche unmittelbar vor dem Ausbruch der Reformation besaß: Es werden darin erwähnt die capella S. Blasii und capella altaris S. Crucis. Altäre sind genannt: Simon und Juda, Sebastian, Nikolaus und Gebhard, Marienaltar, Oswald, Johann Bapt., Jakobus,

Maria und alle Heiligen, St. Petrus, St. Katharina.

Nach für andere Kirchen und für die Geschichte der Pfarreien ließen sich aus dem subsidium charitativum manche interessante Notizen gewinnen.

Etwas über Lourdesgrotten.

Von R. Kummel, Stuttgart.

Im Februar dieses Jahres waren es 50 Jahre, daß der Name des bis dahin der Welt unbekannten Pyrenäenstädtchens Lourdes ausging in die weitesten Kreise — in Verbindung mit jenen außerordentlichen Vorgängen bei der Felsöhle am Gavestrande, aus welchen dann im Laufe weniger Jahre Lourdes zu einem der größten, wenn nicht dem besuchtesten und bedeutendsten Marienvallfahrtsorte der Christenheit emporgewachsen ist. Zu der Tatsache, daß Millionen von Menschen, beladen mit ihren Nöten und Anliegen, persönlich nach der Gnadenstätte gewallt sind, kommt etwas, was besonders zur Popularisierung der Verehrung „U. L. Fr. von Lourdes“ in den allerweitesten Kreisen beigetragen hat, und das sind die sog. „Lourdesgrotten“. Die Nachbildung von Gnadenbildern und Gnadenstätten in möglichst naturtreuer Wirklichkeit ist ja nicht neu. Die Gnadenbilder von Einsiedeln, Altötting u. s. w. und besonders das berühmte Jesuskind von Prag, um nur einige Namen zu nennen, sind ungezähltemal nachgebildet und ziehen in Kirchen und Kapellen, in Kammern und Stuben, bald in glänzender Umgebung, bald in ärmlicher Verborgenheit die Herzen an sich. Und was die Nachahmung ganzer heiliger Stätten betrifft, so geht dieser fromme Gebrauch noch viel weiter zurück. Unser großer Landsmann, der hl. Bischof Konrad, hat in der Nachahmung des heiligen Grabes von Jerusalem (vgl. das Münster in Konstanz) uns ein ehrwürdiges Beispiel dafür gegeben, und ihr gesellten sich noch Hunderte ähnlicher Imitationen in Deutschland, Frankreich u. s. w. bei. Und die Kalvarienberge und die Todesangstgrotten und Delbergdarstellungen, sowie die Krippen und Kripplein alle, groß und klein, die vom frühen Mittelalter an — besonders die ersteren — wohl in keiner

Kirche und Gemeinde fehlten — was sind sie anders gewesen als der Versuch der Nachbildung jener Stätten, an welchen sich die großen Ereignisse unserer Erlösung vollzogen haben? Ihre Beliebtheit, ja das förmliche Bedürfnis nach ihnen hat am besten gezeigt, welche gesunde, nahrungsspendende Kraft von ihnen ausgeht in die betrachtende oder nach Betrachtung lebende Seele des Volkes. Von Gnadenstätten Marias ist zweifellos am meisten nachgebildet worden das „Haus von Loreto“, sei es in genauester Wiedergabe der Maße oder nur in allgemeiner Imitation. Mit dem Rufe, welchen die Gnadenstätte Lourdes gewonnen hat ebenso durch die außerordentlichen Umstände ihres Inlebensretens wie durch die nach Tausenden gezählten wunderbaren Gebetserhörungen, besonders auch in Beziehung auf die Heilung von Krankheiten, ist bald auch der Eifer erwacht, da und dort Nachbildungen jener Grotte von Lourdes zu schaffen und zum Ausdruck des Dankes oder zur Erweckung des Vertrauens auf die Fürbitte U. L. Fr. von Lourdes möglichst vielen zugänglich zu machen. Zu Hunderten und Tausenden entstanden die „Lourdesgrotten“ allenthalben, angefangen von den kleinen und kleinsten Imitationen, die einem Kripplein gleich in der Ecke des Stübchens stehen, bis hinauf zu den größten und großen Grotten, welche in oder bei Kirchen oder auch für sich allein an stillen, der Welt verborgenen Orten von Einzelnen oder ganzen Gemeinden errichtet worden sind auf Berg und Tal, in allen Gegenden, in allen Ländern der Christenheit. Geradezu zahllos sind die Lourdesgrotten, und allem nach wird das Jubeljahr nochmals eine Vermehrung derselben bringen. Zweierlei hat beigetragen, um dieselben so überaus populär zu machen: das eine ist die Tatsache der zahlreichen Gebetserhörungen besonders in Sachen leiblicher Gebrechen und Krankheiten in Folge von Andachten zu U. L. Fr. von Lourdes: nichts bringt ja die Herzen des christlichen Volkes der Muttergottes näher, als wenn es gleichsam handgreiflich sieht und hört und fühlt, wie sie ihm in seinen Nöten hilft. Das andere aber ist etwas rein Außerliches. Die Gnadenstätte von Lourdes ist eine

Felsgrotte am Fluß, umwachsen von wilden Rosen und Berggras; das ist kein Bau, wie das Haus von Loreto, sondern etwas, was rein natürlich ist, und das nachzuahmen erfordert gar keine besondere Kunst und hat dabei etwas Romantisches, etwas dem schlichten, natürlichen und kindlichen Sinn des Volkes Entsprechendes für sich; es ist mit Einem Worte außerordentlich volkstümlich. Anno 1887 hat der Württembergische Volks- und Hauskalender einen Aufsatz gebracht, dessen Schluß die Aufzählung derjenigen Orte der Diözese Rottenburg bildete, in welchen größere, allgemein zugängliche Lourdesgrotten bis dahin errichtet waren; es waren darin über 100 Orte genannt, aber die Liste war lange nicht vollständig. Unterdessen hat sich die Zahl der „Lourdesgrotten“ natürlich vervielfacht. Zieht man von unserer Diözese einen Schluß auf andere, auf das ganze katholische Deutschland, auf die ganze katholische Welt, so mag man sich mit Recht sagen, daß die Nachbildungen der Grotte von Lourdes ein Gemeingut der katholischen Christenheit geworden sind. Es läge ja sehr nahe, an die Frage zu rühren, welche besondere Bedeutung Lourdes und seine Grotte für Frankreich, das als Nation — wenn nicht alle Zeichen trügen — für den katholischen Glauben verloren ist, haben könnte — aber dafür ist hier nicht der Ort. Was dagegen in diesen Blättern einmal besprochen werden soll, das sind die Lourdesgrotten, und zwar in ihrem Verhältnis zur christlichen Kunst. Diese Besprechung kommt freilich gewissermaßen post festum, und es darf ruhig gesagt werden, an und für sich läge eigentlich kein Grund vor, im „Kunst-Archiv“ die Lourdesgrotten zu behandeln, da dieselben keine eigentlich künstlerischen Gebilde sein wollen und sollen. Nun zeigt aber die Erfahrung, daß bei Errichtung und Ausstattung von solchen Grotten nicht bloß die dafür geltenden natürlichen Gesetze öfters nicht beachtet, sondern daß dabei die Grenzen oft weit überschritten und fast barbarisch zu nennende Uebergriffe ins Gebiet der Kunst gemacht worden sind, und das dürfte doch diese Besprechung rechtfertigen.

Wenn wir von Lourdesgrotten sprechen, so haben wir zweierlei auseinanderzuhalten:

die Grotten und die Statuen der Muttergottes von Lourdes.

Kein ästhetisch betrachtet bieten die Vorgänge von Lourdes im Frühjahr 1858 eine wunderbar schöne Harmonie von Natur und Uebernatur. Ein selten besuchter, rauher Felsenabhang, eine Art von Doppelhöhle in halber Höhe desselben über dem Flußufer, eine noch ziemlich im Winterschlaf liegende Vegetation, ein kalter, windiger Tag — und mitten in all diesem unwirklichen Milieu plötzlich sichtbar die überirdische Gestalt voll wunderbarer Schönheit und voll schlichter Majestät: die Jungfrau und Gottesmutter Maria. In diesem Augenblick ist alles verwandelt: die Felswand ist zum Altar geworden, die unsymmetrische Grotte zum Tabernakel, die Zweige der wilden Rosen und anderer Sträucher zur Dekoration, die rauhen Uferstreifen zur Altarstufe, der rauschende Strom zum Choralabschluß und der Himmel mit den jagenden Wolken zum Gewölbe des Heiligtums. Ein abgrundtiefer Gegensatz zwischen der himmlischen Erhabenheit und Schönheit der Erscheinenden und zwischen der Umgebung, die sie hier gewählt hat — der wilden, rauhen Bergnatur! Und gleichwohl eine wunderbare Harmonie voll reicher, kunstloser, natürlicher Schönheit, eine Harmonie, in welcher sich Himmel und Erde, Natur und Uebernatur die Hände reichen! Keines Menschen Hand hat diese Stätte bereitet; es ist die unberührte raue Wildnis, welche sich die Königin des Himmels gewählt hat. Und bis zur Stunde ist es so geblieben. Kein Kirchendach wölbt sich über dem Heiligtum und keine Künstlerhand hat eingzugreifen gewagt, um etwas zu ändern an der schlichten Rauheit des Felsenaltars; ohne jedes Postament steht die Muttergottesstatue unmittelbar auf dem Felsboden der Höhle, und ringsum wachsen und wuchern unbehindert Gras und wilde Rosen und andere schlichte Blumen aus den Spalten und Rissen der Bergwand, unten rauscht die Quelle und oben wölbt sich der Himmel als Kuppel über der Stätte. Das ist die Grotte von Lourdes.

Und das ist, so darf gewiß gesagt werden, auch das Vorbild und das Ideal für die Lourdesgrotten, wo immer solche errichtet werden. Und daraus dürfte sich

von selbst der Satz ableiten: je mehr Ähnlichkeit eine Lourdesgrotte mit dem Original hat, je mehr sie in ihrer Anlage dem Charakter der Gnadenstätte von Lourdes selbst verwandt ist, umso besser ist sie gelungen, umso vollkommener ist sie. Je weiter aber eine Lourdesgrotte sich entfernt von dem Original, umso mehr läuft sie Gefahr, an Pietät wie an innerer Schönheit zu verlieren.

Man wird also ohne weiteres sagen dürfen: Lourdesgrotten gehören nicht in das Kircheninnere.

Es ist ja vorgekommen — allerdings nicht häufig, daß eine unverständene Begeisterung — oder was alles noch mitgewirkt haben mag — eine förmliche Lourdesgrotte aus Tuffsteinen mit den Figuren der Muttergottes und nach Umständen auch der kleinen Bernabette zum Altarbilde machte, sei es, daß diese Grotte ohne jede Umrahmung über der Mensa sich erhob, sei es, daß sie in einen alten oder neuen gotischen, romanischen oder Barock-Altaraufsatz eingebaut wurde. Wenn das ein Kunstkenner, der gewiß nicht zu den prinzipiellen Gegnern der Lourdesandachten zählt, als „Barbarei“ bezeichnete, so ist das durchaus zu begreifen; vom ästhetischen Standpunkte aus (und nur diesen haben wir jetzt im Auge) ist dies Urteil berechtigt. Und zwar ist der Mißgriff ein noch weit größerer, wenn eine hölzerne Architektur in irgend einem historischen Stile dazu dienen muß, einem künstlich geschichteten Tuffsteine-Konglomerat zur Rahme zu dienen, als wenn das letztere für sich allein bleibt. In jedem Falle aber besteht ein unüberbrückbarer Widerspruch zwischen dem reinen Naturcharakter der „Grotte“ und dem Altarbau, der nach den Gesetzen der Kunst gedacht ist. Jede künstlerische Wirkung ist hier verloren, weil die „Grotte“ jedes Scheins von Wahrheit und Natürlichkeit entbehrt, wenn sie künstlich an eine Wand hinaufgeheftet wird, mit der sie auch in gar keiner organischen und logischen Verbindung steht. Der ganze Grottenbau muß als eine Spielerei und Tändelei wirken; er steht außerdem entschieden im Widerspruch mit der Würde und dem Wesen des Altarbaues. Eine Lourdesgrotte als Altar —

das ist zweifellos die unglücklichste Form, welche gewählt werden kann.

Es ist aber auch, und zwar nicht eben selten der Fall, daß eine Lourdesgrotte im Innern der Kirche ihren Platz erhalten hat, aber nicht auf einem Altar. Wir sprechen nicht von jenen Miniaturnachbildungen, welche da und dort in der Größe eines kleineren Krippleins, auf einem Postamente, in einer kleinen Nische aufgestellt sind, sondern von den größeren und großen Grotten, welche den Anspruch machen, wirkliche Imitationen der Gnadenstätte zu sein. Es finden sich solche an einer der Seitenwände aufgebaut, in eigenen größeren Wandnischen oder Wandkapellen, auch im Vorraum der Kirche, unter der Empore u. s. w. Hier können sie nach Umständen sich malerisch eingliedern, besonders wenn sie entsprechend aufgebaut, mit natürlichen Pflanzen belebt und ganz für sich, ohne jede architektonische Verquickung belassen sind, und wenn sie sich in das Pläglein, das ihnen gewählt ist, recht verständnisvoll und warm einschmiegen. Das trifft freilich nicht zu, wenn an die nächste beste glatte Wand hin eine Ladung von Tuffsteinen übereinandergesetzt wird, so daß sich die „Grotte“ mit banaler Nüchternheit, ohne schützende Deckung und jegliche Eingliederung in das Kircheninnere, so gar offen zeigt, daß sie nichts ist, als ein Haufen auseinandergetürmter Steine, die in ihrer mehr als prosaischen, häßlichen Wirkung eher ein Spott, als eine schöne Erinnerung sind an das urwüchsige Heiligtum am Fuße der Gnadenkirche zu Lourdes. Darf auf solche Lourdesgrotten im Innern der Kirche, soweit sie im allgemeinen den ästhetischen Forderungen entsprechen, auch gewiß nicht das Urteil angewendet werden, wie auf die Altar-Grotten, so bleibt doch noch vieles übrig, was zu keiner wahren Befriedigung kommen läßt. Es ist eben doch ein innerer Widerspruch zwischen den Mauern des Kircheninnern und der gesamten Ausstattung desselben und zwischen dem Stück Natur, das in der Lourdesgrotte hereinverpflanzt worden ist. Die Natur erscheint hierbei bloß als gebudelt, weil sie nicht in ihrer eigenen Umgebung, nicht in ihrem „Eigentum“ sich findet. Es ist und bleibt eben ein Stück Treibhausnatur.

Alles in allem wird daran festgehalten werden müssen: In das Innere der Kirche gehören Lourdesgrotten nicht, denn sie verlieren dadurch zu sehr von dem ihnen eigen sein sollenden Charakter. (Schluß folgt.)

Nachträgliches über die sieben Zufluchten.¹⁾

Von Stefan Reiter, Bollmaringen.

Ein Bild der sieben Zufluchten ist auch in der im Jahre 1783 erbauten Gottesackerkapelle zu Wachen Dorf anzutreffen. Das Alter dürfte daselbe mit der Kapelle teilen. Die Gruppierung ist im wesentlichen die gleiche, wie bei den bereits genannten Gemälden, doch zeigt sie auch eine gewisse Verschiedenheit.

Oben Gott Vater und der hl. Geist; links Christus am Kreuz, welches Magdalena umspannt. Links unter dem Kreuz drei Engel, darunter der Erzengel Michael. Dem Krucifixus gegenüber — die Mitte des Altarbildes einnehmend — eine auf zwei Engelsköpfen thronende Monstranz. Rechts von der Monstranz Maria. Neben Magdalena die hl. Barbara und zwei nicht ohne weiteres ganz sicher zu bestimmende weibliche Heilige. Agatha? Nach rechts von ihnen folgen Johannes der Täufer und Johannes von Nepomuk mit violetter Stola, hinter ihnen schaut noch ein jugendlicher Heiliger hervor mit einer Lilie. Moysius?

Unter ihnen — und sehr in den Vordergrund tretend — der hl. Joseph, und neben ihm eine ältere weibliche Gestalt — vielleicht die hl. Anna —, welche die ausgebreiteten Hände zu dem Fegfeuer hinabstreckt. — Das in der Pfarr-Registatur aufbewahrte Siebenzufluchten-gebet enthält teilweise Ungewöhnliches und Ungeeignetes, — namentlich auch in seiner siebten Bitte: „O ihr elenden Waislein, zugleich selige Geister im heißen Fegfeuer gequälten Seelen, bittet kraft eures Gnadenbestandes bei Gott für mich“ u. s. w.

Literatur.

Klassiker der Kunst in Gesamtausgaben. XI. Band: Donatello. Des Meisters Werke in 277 Abbildungen. Herausgegeben von Paul Schubring. Stuttgart (Deutsche Verlags-Anstalt) 1907. (geb. 8 M.)

So hoch gefeiert des großen Florentiners Donatello Name mit Recht in der Kunstgeschichte ist, so wenig haben eigentlich seine Werke in weiteren Kreisen der Gebildeten die Beachtung gefunden, die ihnen gebührt.

Das mag seinen Grund darin haben, daß diese Kunst überhaupt wenig dazu angetan scheint, „populär“ zu werden. Andererseits fehlte es bisher auch an einer billigen Gesamtausgabe der Werke Donatellos. Diesem Mangelstand ist nun-

mehr durch den stattlichen XI. Band der „Klassiker der Kunst“ abgeholfen. Paul Schubring hat die Herausgabe besorgt und dazu eine geistvolle, das Wesen Donatelloscher Kunst fein charakterisierende Einleitung gegeben. Nur wo das religiöse Gebiet hereinspielt, verläßt den Verfasser die Sachkenntnis. So ist es ein mehr als merkwürdiges Urteil, wenn Schubring schreibt: „Wie vernünftig ist es doch, Kindern heilige Kinder und nicht härtebeißige Männer vorzumalen! In dem aufgeklärten Deutschland der Gegenwart dagegen stellt man selbst am Weihnachtsabend den Dorngekrönten auf den Altartisch!“ (!)

Gespannt konnte man darauf sein, wie die autotypische Wiedergabe der Plastiken, namentlich der besondere Schwierigkeiten bietenden dunklen, spiegelnden Bronzen gelungen sei. Man kann in dieser Hinsicht im allgemeinen mehr als zufrieden sein, ja es finden sich darunter wahre technische Musterleistungen, wie z. B. die Detailaufnahme des berühmten Krucifixus im Santo.

Es ist ein gewaltiges Lebenswerk, das in diesen 277 Abbildungen an uns vorüberzieht, ein Lebenswerk, das zu einem sehr großen Teile der christlichen Kunst gewidmet ist.

Und gerade auf diesem Gebiet kann Donatello auch für unsere heutige Zeit noch fruchtbar und vorbildlich sein. Man betrachte nur z. B. seine Madonnen. Wie ein erfrischender Hauch geht es von ihnen aus. Wieviel Zartheit ist da, und doch so gar nichts von Süßlichkeit, wieviel echt Menschliches und doch wieder auch etwas, was weit hinausragt über das Alltägliche-Menschliche. Möchten nur unsere christlichen Künstler von heute bei der kraftvoll-herben Kunst Donatellos in die Schule gehen!

Der rührigen Deutschen Verlags-Anstalt Stuttgart kann man zu dem vorliegenden XI. Band der „Klassiker der Kunst“ gratulieren. Derselbe schließt sich würdig seinen Vorgängern an.

Dillshausen (Buchloe.) Dr. Damrich.

Annoncen.

Jos. Hugger, Rottweil

Atelier für christl. Kunst
in Edelmetall, Bronze, Emaille, Niello.

Auf allen beschickten Ausstellungen
höchste Auszeichnungen.

**Franz Bucher, Buchhandlung,
Ellwangen**

empfiehlt:

Schwarz, Die ehemalige Benediktiner-
Abtei-Kirche zum hl. Vitus
in Ellwangen.

Statt Mark 25.— Mark 4.50.

¹⁾ Bgl. „Arch. f. Christl. Kunst“, 25 (1907), 43 f.



ARCHIV FÜR CHRISTLICHE KUNST

Organ des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins.

Herausgegeben und redigiert von Universitäts-Professor Dr. L. Baur in Tübingen.

Eigentum des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins;

Kommissions-Verlag und Druck der Aktien-Gesellschaft „Deutsches Volksblatt“ in Stuttgart.

Nr. 5.

Jährlich 12 Nummern. Preis durch die Post halbjährlich M. 2.25 ohne Bestellgeld. Durch den Buchhandel sowie direkt von der Verlagshandlung Akt.-Ges. „Deutsches Volksblatt“ in Stuttgart pro Jahr M. 4.50.

1908.

Kirchliche Kunstschlosserarbeiten.

Vesprochen von Prof. Dr. J. Rohr, Straßburg.

Es ist jetzt fast ein Jahrhundert her, seitdem der Deutsche, angeekelt durch das nationale Elend der Gegenwart, sich auf seine Vergangenheit besann und entdeckte, daß er, im Gegensatz zur momentanen Minderwertigkeit, einmal in politicis der erste Mann der Welt gewesen war und in Kunst und Wissenschaft so gut wie jeder andere seinen Mann gestellt hatte. In stiller Hingebung lauschte er dem Fühlen und Empfinden der Volksseele im Volksliede, ihrem Sinnen und Spinnen in der Volksfage, dem Waffentlang in der Geschichte, und mit heiligem Schauern trat er ein in die altersgrauen Dome, die himmelanstrebenden Denkmale einstiger Größe, — und merkwürdig: während er sinnend der Vergangenheit sich hingab, erwachte in ihm der Mut und die Kraft für die Gegenwart. Einige Jahre, und der Sieg heftete sich wieder an die deutschen Fahnen, und wenn auch nachher in den Kabinetten vieles verdorben wurde, was auf dem Feld der Ehre erstritten worden war, so haben doch spätere Jahrzehnte langsam und mühsam eingelöst, was damals veräümt wurde: nach außen eine geschlossene Einheit, nach innen ein redliches Bemühen, alles zu leisten, was das Wohl des Volkes fordert. Auch auf dem Gebiete der Kunst und des Kunsthandwerks begann es sich zu regen. Nach all den blutigen Kriegen, die der Bruderzwist, fremde Ländergier und fremdes Schüren und Heizen heraufbeschworen, war hier keine rasche Blüte

zu erwarten; auch lag das gelehrige Hinüberschießen über die französische Grenze zu sehr in der Gewohnheit, als daß man es nun mit einem Schlag hätte lassen können, aber der Doppelruf: zurück zur früheren, guten Zeit und zurück zur Natur barg doch auch einen Antrieß zur Emanzipation von fremden Einflüssen in sich. Bot doch das eigene Erbe früherer Kunst und die eigene Umgebung des Auregenden und zugleich des Individuellen genug, um den Pilgerfahrten an die Seine nach und nach ein Ende zu machen. Die Sammlung und die Jagd nach Altertümern hat damals einen Grad erreicht, daß es da und dort zu Konflikten mit dem siebten Gebote kam, und der eine und andere Mesner und Kastellan soll oder will einen harten Kampf gegen Verstechungsversuche zu führen gehabt haben. Aber dieselbe Strömung hatte auch ihre guten Seiten: sie führte Liebhaber wie Künstler und Handwerker in die Schule der deutschen Vergangenheit, namentlich des Mittelalters, und die war gut. Es lag in der Natur der Sache, daß diejenigen Gebiete sich rascher regenerierten, welche ihre Adepten von den hohen Schulen, also aus der Sphäre historischen Betriebes bezogen und dieselben zum Wandern nötigten oder doch antrieben, daß es dagegen länger brauchte, bis das neue Licht in die Werkstätten jähhafter und konservativer Handwerker hineinzubringen vermochte. Doch half die löbliche Sitte des Wanderns in der Gesellschaft immer etwas nach. Und wenn auch das Ueberhandnehmen des Maschinenbetriebs eine Zeitlang den Fortbestand des Kunstgewerbes geradezu in Frage zu stellen

schien, so ging diese Gefahr doch glücklich vorüber. Heute ist man in maßgebenden Kreisen sich klar, daß es Dinge gibt, die über den Nachbereich der Industrie und die Schwingungen des Rades hinausgreifen, die eine Seele und ein Schaffen aus der Tiefe der Seele heraus und eine Sorgfalt und Liebe des schöpferischen Gestaltens auch beim Ausarbeiten fordern. Künstler von Ruf haben sich um das Handwerk angenommen, der Staat hat Handwerkerschulen, Ausstellungsräume, Prämien und Stipendien geschaffen, und dank diesen Bemühungen sind wir auf dem besten Wege, dahin zurückzukommen, wo wir — vor beinahe dreihundert Jahren schon einmal waren; und wenn das rückschrittlich erscheinen will, der mag sich vom deutschen Kaiser selbst das Gewissen beschwichtigen lassen, denn gerade er hat die Parole ausgegeben, das Kunsthandwerk müsse dahin zurückkehren, wo es vor dem dreißigjährigen Krieg war. Das ist nun freilich für das Kunstgewerbe zum „Katholischwerden“, denn was bis dahin geleistet worden war, das stammte aus katholischem Milieu oder stand doch indirekt unter dessen Einflüssen. Aber wir von unserem Standpunkt aus brauchen das mindestens nicht zu bedauern.

Diese Rückkehr zur Wende des Mittelalters und zum Mittelalter selber ist nun selbstverständlich dem einen leichter, dem andern schwerer gemacht, je nachdem seine Wiege oder Schule einem Zentrum mittelalterlichen Lebens näher oder ferner steht, und so ist es in concreto noch keine selbstverschuldete Rückständigkeit, wenn der Rhein ein breiteres Tal hat als Neckar und Donau, also für Völkerströme, Warenzüge, Wohlstand, Komfort und damit für die ökonomischen Voraussetzungen kulturellen Aufschwungs eine breitere Gasse eröffnete, und wenn er für den lernbegierigen Kunst- und namentlich Kunstgewerbebegehr auch heute noch besonders reiche Anregung bietet. Wenn die Söhne des Flußgebiets von Neckar und Donau trotzdem im Bereich der Kunst und ihrer Unterarten sich einen Platz an der Sonne zu erringen vermochten, so ist es für sie umso ehrenvoller. Und sie haben's vermocht. Zwar war es noch keinem schwäbischen Architekten vergönnt, wie einst die

Brüder Parler von Gmünd bis ins slavische Gebiet vorzudringen. Aber ein Vergleich ihrer Leistungen mit denen ihrer bayerischen Nachbarn, denen jener weite Schritt gelang, zeigt sie als konkurrenzfähig, und der Stephansdom in Wien und das Münster in Bern erhielten durch schwäbische Baumeister ihre Vollendung; schwäbische Maler und Bildhauer genossen einen Ruf weit über die Grenzen der Heimat hinaus. Ein schwäbisches Paramentengeschäft hat sich einen Preis jenseits des Ozeans geholt, und der sächsische Bischof trägt ein Inful schwäbischer Herkunft. Ein schwäbischer Bildhauer hat das Chorgestühl für eine Kirche der Kunststadt München geliefert, ein schwäbischer Goldschmied hat in Paris eine Auszeichnung erhalten.

Der Schlosser und Schmied gehört einer größeren und ruhigeren Kunst an, als der zuletztgenannte, und doch ist die Schmiedekunst sogar der Heiligen Schrift so wichtig, daß sie ihren Erfinder verewigt hat; unsere Altvordern haben Wieland, den Schmied, mit einem ganzen Sagentreis umwoben. Schlosserarbeiten in einem säkularisierten Kloster am Bodensee besitzen eine solche Anziehungskraft, daß ein Liebhaber sich sogar widerrechtlich in deren Besitz setzen wollte, und noch wichtiger: auch die komplizierten Verzierungschlösser daselbst klappen auch heute, trotz ihres hohen Alters, noch, während ihre Genossen aus modernen Fabriken oft schon nach Jahrzehnten oder gar nach Jahren nicht mehr federn. Einer der tüchtigsten Photographen Württembergs hat da und dort alte Schlösser und Türbeschläge aufgenommen; das prächtige Spezialwerk über Barock, Rokoko und Louis XVI. in Schwaben hat hübsche schmiedeeiserne Gitter reproduziert. Die Redaktion des „Kunstarchivs“ hatte schon vor vierzehn Jahren den Plan, die schmiedeeisernen Grabkreuze Württembergs zu registrieren und zu besprechen. Referent selber hat damals für das Unternehmen in der Gtinger Gegend Fahnungstouren unternommen und in Gtingen selbst, namentlich aber in Kirchbierlingen, wahre Meisterwerke der Schmiedekunst — letztere wohl von dem Kloster oder im Auftrag des Klosters Obermarchtal ge-

arbeitet — entdeckt. Die Laisierung des Photographierens könnte jetzt das Material für das ins Stocken geratene Unternehmen wesentlich leichter beschaffen als damals. Schon vorher hatte das „Archiv“ seiner Ueberzeugung von der Wichtigkeit der Kunstschlosserei zc. Ausdruck gegeben durch die Reproduktion und Besprechung der einschlägigen Arbeiten für die neuverbaute Kirche in Dotternhausen (Jahrgang 1887). Heute sind wir, das darf mit Freuden konstatiert werden, weiter als damals.

Die genannten Stücke (Kerzenständer, Schloß, Türbänder, Türklopfer, Weihwasserkeßel mit Gestell, Sakristeiglockengestell) sind von heimischen Meistern ausgeführt, aber die Entwürfe lieferte Casades, der Erbauer der Kirche. Heute besitzt das Schwabenland eine Kunstschlosserwerkstätte, die nach eigenen Entwürfen arbeitet. H. Mauch

und Sohn in Rottenburg a. N. (Ehinger Langgasse). (Fortf. folgt.)

Etwas über Lourdesgrotten.

Von H. Kummel, Stuttgart.

(Schluß.)

Lourdesgrotten gehören ins Freie. Das Volk hat das gefühlt; nicht umsonst findet sich die große Mehrzahl der Lourdesgrotten unter freiem Himmel und erfreut sich besonderer Beliebtheit. Manche sind unmittelbar außen

an den Kirchen angebaut, etwa hinter dem Chor zwischen ein paar Strebepfeilern oder ähnlich an einer Seitenwandstelle. Hier stimmt die ganze Umgebung, Bäume, Buschwerk und Rasen, Vogelsang und blauer Himmel zu der Grotte; solch ein Plätzchen ist, wenn traut gelegen und geschützt gegen Gasse und Verkehr, geradezu ideal zu nennen. Oder es findet sich sonst irgendwo in stillem Grunde, umgeben von Büschen und Hecken, überschattet von Bäumen, an einem Abhang



Lourdesgrotte in Ravensburg.

eine Lourdesgrotte errichtet; ihre Tuffsteinwände sind mit Efeu, Rosen und Nelken überwuchert; zu Füßen der Muttergottes sprudelt ein Brunnlein, und nach Umständen ist eine weitere Andachtsstätte, ein Delberg, ein Missionskreuz u. s. w., nicht ferne.

So gibt es zahlreiche Variationen, und jede hat ihre Schönheit. Und doch können wir auch diese

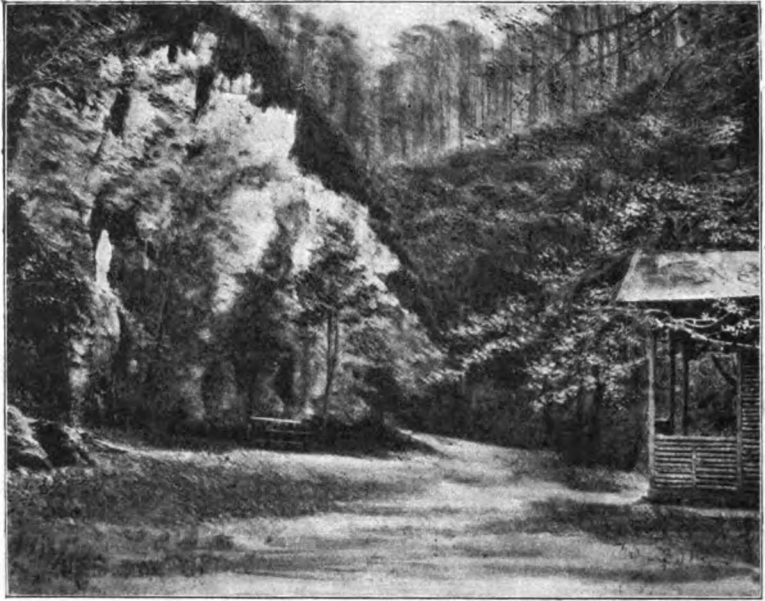
Art von Lourdesgrotten noch nicht als die vollkommensten bezeichnen. Und zwar deshalb, weil sie immer noch künstliche Imitationen der Natur, nicht aber selber Natur sind. Die Tuffsteingebilde, das gewöhnliche Material, wenigstens zur äußeren Verkleidung der Grotten, sind ja überaus wirkungsvoll. Aber sie selbst sind eben zusammengelegt, ein Stück aus andere, und der Kern, den sie umkleiden, ist schließlich von der Hand des Technikers, des Maurermeisters, zusammengefügt: es ist eine Kunst-Grotte, keine

natürliche, und die Felsen, welche das Muttergottesbild umgeben, sie sind nicht gewachsen und nicht an Ort und Stelle daheim; sie sind von Menschenhand hiehergebracht, und volle Natur ist es nicht.

Welches ist denn nun die „ideale“ Lourdesgrotte?

Wenn uns das natürliche Gefühl wie die

ästhetische Erwägung sagen: je mehr Ähnlichkeit eine Lourdesgrotte mit dem Original in Lourdes selbst hat, umso besser ist sie gelungen, dann bleibt uns als letzte Folgerung der Satz übrig: die vollendetste Lourdesgrotte ist die, bei welcher die natürliche, gewachsene Felswand ohne jede ober oder doch ohne wesentliche Zutat und Nachhilfe von menschlicher Hand den Altar und Tabernakel der Statue der Muttergottes bildet. Ob dann die Nische bezw. Felspalte für letztere schon gegeben ist oder erst eingehauen wird, das tut wenig zur Sache. Die Hauptsache ist eine malerisch ansteigende Felswand, umgeben und überragt von Buschwerk, Bäumen und wilden Blumen, möglichst still gelegen, und davor ein geschützter Platz für fromme Väter; ist gar noch eine Quelle an der Stelle oder nicht weit herzuführen, so ist die Lourdesgrotte umso vollendeter. Und dann soll die Statue der Unbefleckten hoch herabschauen auf die Häupter der Betenden, wie auch zu Lourdes, nicht ihnen bloß gegenüberstehen; aber die Felsenmasse, sei es Granit oder Kalk- oder Sandstein, sie bildet in ihrer Schlichtheit und Rauheit, in himelanstrebender Kraft und Wucht und in ihrer unberührten Natürlichkeit und Ur-



Liebfrauental bei Beuron.

sprünglichkeit einen ganz eigenartigen geheimnisvollen Gegensatz zu dem Bilde der verklärten Himmelskönigin, einen Gegensatz, der wieder eine tiefe Harmonie in sich schließt durch den Gegensatz der unerlösten und gleichsam trauernden Natur und der edelsten und reinsten Blüte der Erlösung, der Immaculata.

Solche von der Natur für Lourdesgrotten geschaffene Stätten sind bei uns in Schwaben nicht gar selten. Freilich liegen viele zu weit ab von den Gemeinden; aber gewiß finden sich auch nicht wenige in annehmbarer oder sogar nächster Nähe. Und auch wenn z. B. an einem Berg- oder Talhang durch Abgrabung und Wegsprengung manches geschehen müßte, um nachzuhelfen: da sollte man weit eher zugreifen, als zur Errichtung künstlicher Grotten. Die reine, möglichst ungeänderte und unverfälschte Natur, ohne Tuff- und Kunststeine: das ist die einzig vollkommene und ideale Umgebung und Heimat der Statue der Madonna von Lourdes, und darin liegt mehr wahre Schönheit und wirkliche, religiöse Poesie, als in den kunstvollsten und zärtlichst ausgestatteten Imitationen.

Um eine Illustration zu unseren Ausführungen letzterer Art zu geben, verweisen wir auf das Liebfrauental

bei Beuron. Dort dürfte eine der idealsten „Lourdesgrotten“ stehen, die es überhaupt gibt. Mitten in schweigender Waldwildnis, nicht zu weit ab von der Gemeinde, überragt und umstanden von der Pracht des Forstes, ein stilles Plätzlein, auf dessen einer Seite hoch in lichter Kurve die gewaltige Felswand aufsteigt, in deren halber Höhe aus dunkler Höhlennische klar und rein das Muttergottesbild herniederseht, zu seinen Füßen die Quelle und blühende Blumen, ringsum der Sang der Vögel und jenseits des Weges das kausenartige Hüttlein zum Plätzen für den Pilger: das ist eine Stätte der Sammlung und der geistigen Erholung und eine Stätte der Weihe und Poesie zugleich, wie es idealer kaum gedacht werden kann. Indessen haben wir auch in der Diözese Rottenburg einzelne vollständige Natur-Lourdesgrotten; zweifellos ist die imposanteste und romantischste die in Drackenstein (Wiesenstein), eine große Höhle unten im gewaltigen Felsmassiv, auf welchem oben das Pfarrkirchlein steht, und ganz abgeschlossen vom alltäglichen Treiben und Verkehr. Ebenso sind bei Schelllingen und Winterstettenstadt in den natürlichen Fels Lourdesgrotten eingerichtet; beide freilich haben zum Schutz vor Witterung u. s. w. Zutaten erhalten, welche höchst prosaisch wirken, doch ließe sich hier leicht abhelfen. Gewiß könnten sich ihnen noch verschiedene Naturgrotten, besonders in den Albthälern, anreihen. Wo aber das nicht möglich ist und wo eine künstliche Grotte errichtet werden muß, da möge dieselbe doch wenigstens an einen Abhang als Rückwand angelehnt und dafür gesorgt werden, daß sie tüchtig überwachsen und umgeben wird von Baum- und Buschwerk, kurzum, daß sie einen guten, soliden Hintergrund hat. Ganz unglücklich sieht sich so eine Lourdesgrotte an, wenn sie, von hunderterlei Tuffsteinstücken umhüllt, gleich einer Pyramide, gleich einem ruinösen Gefängnisturm, einem vorzeitlichen Grabhügel oder einem Schilderhause aus Steinen aus dem ebenen Boden aufwächst — ganz und gar künstlich gemacht.

So viel über die Lourdesgrotten.

Was die Lourdesstatuen be-

trifft, so kann man sich darüber kurz fassen.

Zunächst die Bemerkung, daß, was von der Anbringung von ganzen Lourdesgrotten im Innern der Kirchen, auf Altären u. s. w. gesagt wurde, nicht auch ebenso von den Lourdesstatuen gilt. Dieselben haben als Muttergottesbilder das Recht, überall Platz zu finden; freilich wird es sich auch dabei als nötig erweisen, entsprechend große Figuren zu wählen und nicht unwürdige Werke aus Gips, Porzellan u. dgl., sowie den Platz für die Figuren so zu wählen, daß sie nicht störend wirken. Am besten dürften sie an einer passenden Stelle an einer Wand, an einem Pfeiler, in einer Architekturnische auf einer eigenen Konsole angebracht werden, oder auch auf einem Postamente, welches auf dem Boden steht und mit Blumen, Kerzen u. s. w. umgeben werden kann. Als eine Barbarei künstlerischer Art müßte es bezeichnet werden, wenn z. B. von einem stilgerechten alten gotischen oder Renaissance-Altar ein Madonnen- oder sonstiges Bild, welches organisch zu dem Altar gehört und vielleicht seit Jahrhunderten auf demselben seinen Platz hatte, einfach weggenommen und an die Stelle desselben eine moderne Lourdesstatue gestellt würde. Und nicht bloß gegen die Kunst, sondern auch gegen die religiöse Pietät wäre das ein grober Verstoß.

Für die Aufstellung der Statuen in den Grotten dürften auch einige Winke nicht unnötig sein. Vor allem handelt es sich dabei um die Größe der Statue; dieselbe muß in einem natürlichen und guten Verhältnis stehen zu der Größe der Felshöhle oder Spalte, in welche sie zu stehen kommt. Die Statue darf vor allem nicht zu klein sein; sie soll imponieren und dominieren, aber sie darf auch nicht als eingezwängt und eingeengt in die Höhle erscheinen. Aber auch vorausgesetzt, daß die Statue das entsprechende Maß hat, so kommt noch vieles auf die Aufstellung derselben an. Wir sahen Statuen, die mit dem Haupte an die Grottenwölbung reichten, während sie selbst auf ein unnützes, stilisiertes Postament fixiert waren, welches aller Logik Hohn spricht, und dann wieder

solche, deren Haupt unverhältnismäßig weit unter der Wölbung sich befand; Statuen, welche zu weit vorne und solche, die zu weit in der Tiefe der Grotte standen, so daß der ganze Oberkörper in tiefem Dunkel sich befand. Hier muß eben, will man wirklich eine volle Wirkung erzielen, geprobt werden. Und die einfache Regel, das Richtige zu treffen, ist die: die Statue muß vollständig und gleichmäßig sichtbar in die Erscheinung treten, und die Konturen der sie zunächst umgebenden Felsgrotte müssen eine wohlthuende Umrahmung — zwar durchaus nicht streng symmetrisch, aber auch ohne auffallendes und störendes Mißverhältnis — bilden, so daß das Ganze malerisch wirkt. Das muß in jedem einzelnen Falle eben der künstlerische Blick herausfinden.

Was das Material der Statuen betrifft, so wäre das Idealste ein Bild von weißem Marmor: das vornehme Material, die schimmernde Farbe entsprechen ja besonders dem Geheimnis. Ob aber Holz oder Werkstein gewählt wird: nur kein Surrogat, kein Gips und „Gipsmarmor“ und ähnliches Nachwerk! Solche Dinge spielen im Freien, inmitten der Natur, eine doppelt erbärmliche Rolle.

Nun aber die weitere Frage: Welches Lourdesbild ist das beste und schönste? Da müssen wir mit dem Redner auf der letzten Generalversammlung unseres Vereins zu Ravensburg bekennen: „Offen gesagt, habe ich ein wahrhaft schönes Lourdesbild noch nirgends gesehen.“ Die fast allseitige Zustimmung zu diesem Worte befundete, daß in weiten Kreisen dieser Mangel empfunden wird. Es gibt ja verschiedene Lourdes-Madonnenbilder; in Lourdes selber hat man den Unterschied derselben in der Grotte, in der Kirche, auf dem freien Plage z. z. handgreiflich vor sich. Die Meister haben sich fast peinlich bemüht, den Detailangaben Vernadettes über die Erscheinung zu folgen: das Band, die Rosen auf den Füßen, die gefalteten Hände, der Rosenkranz u. s. w.: sie haben all das angebracht, aber sind nicht darüber hinausgekommen; ihre Werke sagen uns fast nichts von dem Geiste und von der Größe des ganzen Ereignisses. Die Statue auf der Säule (gekrönt) zeigt ein schönes, unschuldvolles

junges Mädchen und ist im ganzen wirklich gearbeitet, aber es ist keine Muttergottes; die Statue, welche in der Grotte von Massabielle selbst steht (gleichfalls weißer Marmor), ist tiefer und ernster aufgefaßt, von klassischer Ruhe, hat etwas Niobidenhaftes, aber das Angesicht ist zu alt und ganz ungenügend im Ausdruck — und das sind noch die besten Statuen. Was aber sonst an Lourdes-Mariensbildern verbreitet wird, das ist durchschnittlich tief unter jeder künstlerischen Bedeutung, vielfach ein ganz erbärmlicher Schund in künstlerischer Beziehung, abgesehen vom unechten Material. Fast allen diesen Figuren gemeinsam ist der lange, häßliche Hals, die überschmalen unnatürlichen Schultern und jeder Mangel an gutem Faltenwurf — vom Angesichte gar nicht zu sprechen. Leider ist mir die Statue vom Liebsfrauental bei Veuron nicht mehr genau in Erinnerung; wenn sie von einem Klosterkünstler stammt und eigene Arbeit ist, so ist sie gewiß besser.

Es wäre gewiß der schönste Beitrag zum 50jährigen Lourdesjubiläum, wenn sich ein wirklicher Künstler von Gottes Gnaden daran machte, für die Aufgabe, ein wirklich würdiges, monumentales und frommes Lourdes-Madonnenbild der Christenheit zu geben, die Lösung zu finden. Diese Lösung wird aber nur demjenigen Künstler glücken, der zugleich ein großer Künstler und ein treuer, frommer katholischer Christ ist. Auch das Studium der Sache an Ort und Stelle reicht lange nicht aus. Nur dann, wenn sich der Künstler — als Christ — hineinsetzt in die Tiefen des Geheimnisses der Erscheinung Maria in Lourdes, in die Tatsache, daß es Maria selbst, die einzig Sündenlose, die Muttergottes, war, welche die raue Felsenwand von Massabielle mit ihrer persönlichen Gegenwart geheiligt hat, — und wenn der Künstler die zarten und frommen wie die großen und bedeutungsvollen Seiten dieser Tatsache alle umfaßt und zu einer geschlossenen Einheit seines künstlerischen Empfindens zusammenfaßt: dann wird ihm allmählich das Ideal in seiner Seele erstehen für eine gute und entsprechende Lourdesstatue. Sollte das nicht möglich sein in diesem oder den kommenden Jahren? Allerdings,

die „modernen“ Künstler werden — und mögen die Hand davon lassen!

Nicht gar selten findet sich an einem stillen, von dem Weltlärm geschützten Orte neben der Lourdesgrotte auch eine Delberg-Darstellung. Letztere sind ja vom tiefen Mittelalter an dem Volke besonders teuer und lieb geworden. Und wenn man näher zuschaut, so ließen sich zwischen Delberg und Lourdesgrotte manche tiefe Beziehungen herausfinden. Der Umstand, daß die Erscheinungen von Lourdes in die Fastenzeit fielen (der Hauptsache nach), die Predigtworte der Muttergottes: „Buße, Buße, Buße!“, die Beziehungen zwischen der sündenlosen Mutter, welche die Welt zur Buße ruft, und dem sündenlosen göttlichen Sohn, dem in der Todesangstgrotte die Sünden der Welt auf den Schultern lagen, das und noch vieles andere gäbe Stoff genug zu einer Parallele zwischen Delberg und Lourdesgrotte. So hat es einen tiefen und ernsten Sinn, wenn die beiden Darstellungen beisammen sind. Die Mutter ruft die Menschheit unserer Gegenwart zurück zu ihrem Sohne, dem einzigen und wahren Retter und Erlöser. Da hat ihre Offenbarung als die unbefleckte Empfängnis eine ganz eigene, großartige, erdumspannende Bedeutung für die Gegenwart und die moderne Welt. Was ließe sich alles hierüber sagen?

Wozu wir alles dieses anführen? Nur um daran anknüpfend den Gedanken auszusprechen, daß die Lourdesgrotte den Delberg voraussetzt, ihn aber keineswegs ersetzt, daß deshalb der Delberg, wo ein solcher besteht, unter keinen Umständen durch die Lourdesgrotte verlieren oder in zweite Linie versetzt werden darf: das ginge gegen den Geist und Sinn der Lourdesgrotte selber. Und wo weder Delberg noch Lourdesgrotte sich findet, wo aber doch solch eine fromme Stätte gewünscht wird, da möchten wir, wenn nicht gerade ganz besondere Umstände auf die Errichtung einer Lourdesgrotte hinweisen, in erster Linie für den Delberg ein Wort einlegen; ist er einmal da, so wird die Muttergottes auch nachfolgen.

Geschichte der kirchlichen Kunst im oberen Elstal.

Mit besonderer Berücksichtigung der Architektur.

Von Pfarrer Wunder, Mühlhausen.

(Fortsetzung.)

Eine weitere gefährliche Zeit für die alten Kunstdenkmale und besonders ihre Inneneinrichtung war die Reaktionszeit der 60er, 70er und 80er Jahre des vorigen Jahrhunderts, wo alles, was nicht romanisch oder gotisch war, als unkirchlich und heidnisch verschrien und wo auch manche Kirche unserer Gegend gründlich vom „alten Pöps gereinigt“ wurde. So wurden die alten Altäre hinausgeworfen in Dörsbach, Gosbach, Drackenstein, Hohenstadt und Westerheim. An ihre Stelle traten romanische oder gotische Altäre, meistens armselige Produkte des Schreinerhandwerks, die, abgesehen von ihrer Debe und Leere, zum Stil der betreffenden Kirchen gar nicht paßten.

Noch einige Worte über die Größenausmaße unserer Kirchen. Es sind einige da von ganz respektablen Verhältnissen. Die Stiftskirche in Wiesensteig hat eine Gesamtlänge von 50 Metern, worunter 37 Meter auf das Schiff kommen, eine Breite von (außen) 16 Metern. Die Degginger Pfarrkirche ist (außen) 47 Meter lang (Länge des Rottenburger Doms), und 16 Meter breit, Ave Maria ist circa 40 Meter lang, Pfarrkirche in Westerheim ist 34 Meter lang, 14 Meter breit. Die übrigen sind sämtlich ziemlich kleiner. Die Pfarrkirche in Mühlhausen z. B. hat eine äußere Länge von 25 Metern, eine Breite von 9½ Metern.

II.

Die einzelnen Kirchen.

1. Deggingen.

a) Pfarrkirche zum hl. Kreuz.

Dieselbe ist, abgesehen vom gotischen Turm, ein prächtiger Barockbau aus einem Guß, auch von außen imposant wirkend und gut gegliedert. Das Innere ist ganz massiv überwölbt, der Chor schließt im Halbkreis. Derjelbe hat ein Tonnengewölbe mit kleinen Stichkappen, in welche die Fenster hineinragen. Ueber das Schiff

spannt sich ebenfalls ein gewaltiges Tonnengewölbe, die Stichkappen gehen hier bis zum Gewölbekeitel, und so entsteht der Eindruck eines Kreuzgewölbes. Das Gewölbe im Schiff ist durch breite Quergurten in fünf Joche abgeteilt und sitzt auf kräftigen Wandpfeilern auf, die mit Pilastern geschmückt sind, welche oben in Barockkapitellen enden, darüber das kräftig ausladende Gebälk. Während nun die Quergurten ganz glatt belassen wurden, wurden die Diagonalkrippen umso reicher behandelt, sie sind geschmückt mit prächtigen Lorbeer- und Akanthusreihen, die zum Teil noch schöner herausgeschafft

mit Karniez, der im Chor ebenfalls mit Akanthusblättern verziert, im Schiff aber glatt ist. Ungemein reich sind die Stuccaturen am Chorgewölbe. In der Mitte schwebt der Heilige Geist, umrahmt von einem breiten Akanthusband. Daran schließt sich auf jeder der vier Seiten die ganze Figur je eines Evangelisten. Ueber jedem derselben schweben zwei Engel, die eine Palmette über den Evangelisten halten. Die übrigen leeren Stellen sind ausgefüllt mit reizenden Blumenkränzen, Fruchtstons u. dgl. Gegen vorne, über dem Hochaltar, schließt die Chordecke mit einer riesigen Muschel, ganz wie in March-



Deggingen, Inneres der Kirche.

sind als die in Hofen und Marchtal. Die Schildbögen über den Fenstern sind eingefäumt mit Akanthusstab und Eierstab unter demselben. An der Schiffdecke, da, wo die Diagonalkrippen zusammentreffen, sind sehr reiche ovale Barockrahmen für Delbilder angebracht, abwechselnd Blumenkränze und Weinranken. Die Kapitelle im Schiff und Chor sind gleich: an den Ecken Akanthusblatt mit Volute, darüber geschweifte Deckplatte. Innen unterhalb der Deckplatte Engelskopf mit Flügeln, unterhalb desselben Früchte. Das Gesims über dem Gebälk ist geschmückt mit einem Rundstab mit Akanthusblättern und schließt ab

tal. Diese Degginger Stuccaturen zeigen die gleichen Vorzüge und Fehler wie die in Hofen bei Friedrichshafen. Die Pflanzenmotive sind hervorragend schön, weniger gelungen ist hier wie dort das Figürliche: die Engelsköpfe, die ganzen Gestalten der Engel und Evangelisten sind ziemlich roh, alterieren aber den Gesamteindruck nicht wesentlich. Auffallend sind die für eine Barockkirche ungewöhnlich hohen und schmalen Fenster. Von breiteren Fenstern wird man deswegen abgesehen haben, um die Mauern zwischen den Fenstern nicht zu schwächen, welche ja den Seitenschub des kolossalen, 14 Meter hohen Gewölbes

anshalten müssen. Wirkt auch das Schiff wegen der großen glatten Flächen in den Gewölbe- und Stuckkappen etwas eintönig und nüchtern, so ist doch der Gesamteindruck, den die Kirche macht, ein imposanter und würdiger, der noch gehoben wird durch die reich marmorierten und vergoldeten Altäre, von denen besonders der Hochaltar einen ziemlich exzessiven Barockstil zur Schau trägt. Ein Meisterwerk ist die Kanzel, ganz aus Stuck, im Stil der übrigen Stuckdekoration. Beachtenswert ist auch das eichene Gestühl im Schiff mit reich verzierten Wangenstücken, auf denen oben Palmetten angebracht sind.

Der mächtige quadratische Turm, in der Südoseite zwischen Chor und Schiff, mit seinen plumpen, stark abgetreppten Strebepfeilern an den Ecken, stammt noch aus frühgotischer Zeit, und sein kreuzgewölbtes Untergeschoß war zweifellos der Chor der alten Kirche, wie jetzt noch die Spuren des alten Triumphbogens an der Westwand zeigen. Später als Sakristei verwendet, soll er nunmehr, nach dem Anbau einer neuen Sakristei an der Nordseite des Chors, in eine Kapelle umgewandelt werden.

Die Kirche wurde i. J. 1904 im ganzen glücklich und geschmackvoll restauriert, doch dürfte bei der Bemalung der reichen Chorstuccaturen des Guten etwas zu viel geschehen sein.

b) Wallfahrtskirche Ave Maria.

Nur 20 Minuten von Deggingen entfernt steht ein zweites hervorragendes Monument aus der Barockzeit, es ist die Wallfahrtskirche zum Ave Maria, erbaut von 1716—18. Sie wird in manchen Büchern „Kapelle“ genannt, in Wirklichkeit ist sie eine imposante, geräumige Kirche, die mancher Pfarrer im „Tale“ mit Freuden als Pfarrkirche annehmen würde. Die Wirkung des sonst imposanten Außenbaus wird nur dadurch beeinträchtigt, daß die Kirche statt eines Turmes nur einen Dachreiter auf dem Westgiebel trägt. Ursprünglich waren sogar zwei Türme an der Fassade geplant, aus Mangel an Geldmitteln mußte man aber diesen Plan leider wieder fallen lassen.

Das Äußere zeigt ganz die Formen der Degginger Pfarrkirche, nur daß sich

hier vorn am Schiff, an der Nord- und Südseite je eine Kapelle ausbaut, die in flachem Segmentbogen schließen und mit geschweiftem Giebel bekrönt sind. So entsteht eine Art Querschiff, wodurch nicht nur das Äußere eine reichere Silhouette bekam, sondern auch der Innenraum lebendiger und abwechslungsreicher gestaltet wurde.

Schon von außen ein anmutiges Bild, zeigt die Kirche ihre volle Schönheit erst im Innern. Beim Betreten der Kirche ist man entzückt über die respektablen Höhenverhältnisse, den reich gegliederten und doch einheitlich geschlossenen, harmonischen Raum, der nicht zerrissen und zerstückelt ist durch mitten drin stehende Pfeiler, wie es so oft bei romanischen und gotischen Kirchen der Fall ist. Schade, daß dieser schöne Innenraum zum Teil um seine gute Wirkung gebracht wurde durch die zwar an und für sich ganz schönen, aber für eine Barockkirche viel zu dunklen Figurenfenster im Querschiff. Gleichliches Licht, das ist die Seele einer Barockkirche; nimmt man ihr dieses Licht, so schlägt man sie gleichsam tot. Ueber dem weitausladenden, verkröpften Gesimse steigt das flache Gewölbe auf; es ist mit außerordentlich feinen und zarten Stuccaturen ganz bedeckt, die dem spätesten italienischen Barock angehören. Während sonst in diesen Kirchen sowohl die Stuccaturen als auch der glatte Untergrund meist weiß gehalten wurden oder nur der Untergrund etwas getönt, die Stuckzier aber weiß belassen wurde, ging man hier den umgekehrten Weg: der Untergrund ist weiß, während die Stuccaturen in einem leichten Lila, Rosa oder Crème getönt wurden, wodurch eine überaus schöne Wirkung erzielt wurde. Eine Polychromierung war hier allerdings notwendig, andernfalls hätten sich die nur sehr dünn aufgetragenen Stuckverzierungen kaum von der weißen Decke abgehoben. Ein weiterer schöner Schmuck der Decke sind die Freskogemälde von Joseph Wannemacher von Tömerdingen vom Jahre 1754. Sie zeigen ein etwas frostiges Kolorit, aber tüchtige Zeichnung. Im übrigen möchte ich der Kürze halber auf das „Wallfahrtsbüchlein für Ave Maria“ von Herrn Meher, Wallfahrtspfarrer, Deggingen,

1903, hinweisen, wo alles erschöpfend behandelt ist. Nur mit einem Worte möchte ich noch hinweisen auf den Glanzpunkt von Ave Maria, das ist sein berühmter Hochaltar im Rokokostil, ganz aus Stuck. Zwar sind alle Gesehe der strengen Architektur außer acht gelassen und übertreten; statt der Säulen tragen flatternde Engel das Gebälk, beinahe jede gerade Linie ist vermieden, alles ist ein- oder ausgeschweifft. Aber im höchsten Grad bewundernswert ist der originelle, im Lande einzig dastehende Aufbau des Altars, die vollendete Technik (besonders an der zu zwei Dritteln freischwebenden Krone, welche das Gnadenbild überragt), die ätherische Zartheit, der Duft und die Poesie, die über das ganze Werk ausgegossen ist. Wie ärmlich nehmen sich neben diesem Meisterwerk des verschrienen „Zopfes“ so manche moderne Altäre aus!

2. Digenbach.

Pfarrkirche zum hl. Laurentius, ein kleiner, einfacher, aber tüchtiger Barockbau vom Jahre 1707, mit starken Pilastern und massivem Tonnengewölbe mit Stuckkappen. Die Innenwirkung wäre noch eine bessere, wenn dem hohen Schiff ein entsprechender Chor anstatt des alten, ursprünglich gotischen niederen Turmchors angefügt wäre. Im Chor befindet sich noch links vom Hochaltar ein alter gotischer Wandtabernakel vom Jahre 1499 mit einfacher Stabumrahmung und Wappen. Der Chor ist eingedeckt mit einem rippentlosen Kreuzgewölbe. Die Kirche wurde i. J. 1904 von Kirchenmaler Hermann Almenbinger von Mühlhausen in einfacher, stilgemäßer Weise ausgemalt.

3. Drackenstein.

Uralte Pfarrkirche zum hl. Michael und U. L. Fran, ursprünglich frühgotisch, aus welcher Zeit noch ein schmales Fenster am Westgiebel mit Kleeblatt erhalten ist; im 18. Jahrhundert wurde die Kirche dann in die jetzige Gestalt umgebaut; dieselbe hat keinen Turm, sondern nur einen Dachreiter auf dem Westgiebel, der mit einem Zwiebeldach abschließt. Der Chor schließt halbrund und ist mit einer Tonne mit Stuckkappen eingedeckt. Das Schiff hat flache Decke, an derselben in schlichten Rokokoumräumungen mittelmäßige Fresko-

gemälde von unbekanntem Meister, Szenen aus der Engellegende darstellend (z. B. Engelsturz, drei Jünglinge im Feuerofen). Erhalten sind noch aus der alten Kirche mehrere schöne Epitaphien aus dem 15., 16. und 17. Jahrhundert, von denen besonders ein gotisches, links vom Hochaltar, Ritter samt Frau darstellend, ein Meisterwerk der Steinmetzkunst ist. Dagegen ist das Glanzstück von Drackenstein, der berühmte spätgotische Flügelaltar, leider durch Unverstand in fremde Hände gekommen. (Vgl. „Archiv für christliche Kunst“ 1889, S. 66.) (Fortf. folgt.)

Literatur.

Die Glasmalerei im alten Frankenland von Dr. Heinrich Dittmann, Leiter der Glasmalereiverkstätte zu Linnich. Leipzig (H. Dunder) 1907. 213 S.

Der Verfasser ist den Lesern des „Archiv für christl. Kunst“ als geschätzter Mitarbeiter¹⁾ ebenso bekannt wie als fruchtbarer Schriftsteller über die Geschichte und Technik der Glasmalerei. Im vorliegenden Werke schenkt er uns eine weitere sehr lehrreiche Frucht seiner Studien über die Glasmalerei im alten Frankenland. In einem ersten Kapitel, das besser überschrieben wäre: Nürnberger Glasmaler, werden die Nachrichten über die bedeutende Nürnberger Glasmalerfamilie der Hirsvoegel und andere zusammengestellt, in einem zweiten sind die Nürnberger Denkmäler behandelt. — Sehr dankenswert ist die Neuveröffentlichung der „Vorschriften einer Nürnberger Klosterfrau über die Technik der Glasmalerei“.²⁾ Bekannt sind ja die älteren Anweisungen bei Gerhartius und Theophilus. Ferner die des Cennino Cennini vom Jahr 1400, des Mönches von Sagan, 15. Jahrhundert, u. a. — Dazu kommen weitere Unterweisungen und Glasmalereizepte in Schriftwerken bis herauf ins 17. und 18. Jahrhundert zu Runkel „Voit und Harrepeters Uebersetzung von Pierre Le Vieils' Kunst, auf Glas zu malen“.

Es ist für den Geschichtsforscher auf dem Gebiete der Glasmalerei und ihrer Technik außerordentlich bequem, alle diese zum Teil längst vergessenen Abhandlungen beisammen zu haben, wenn auch einzelne derselben höchst unbedeutend und ihre Rezepte unbrauchbar sind.

Der „Rückblick auf die Technik und den Betrieb der Glasmalerei“ bringt Näheres über die

¹⁾ Vgl. seine wertvollen Beiträge im „Archiv“ 1900: Der ambrosianische Lobgesang in der bildenden Kunst; 1900: Die Ausstattung einer Taufkapelle mit figürlicher Glasmalerei; 1903: Weitere Ausstattungsansätze für Glasmalerei.

²⁾ Dieselbe ist schon früher gedruckt worden in den Miscellanea von Konrad Mannert. Nürnberg 1795, S. 112–119 und in den Kuriositäten von Vulpinus.

Entstehung der Zeichnung, über das Verhältnis von Zeichner und Glasmaler, Vertrieb und Arbeitssteilung in den alten Werkstätten, Verhältnis zu den Zünften und die Wappen der Glasmalergesinnite.

Bekanntlich ist in den Geschichts- und Handbüchern der Glasmalerei der Grund des Zerfalls dieser Kunst meistens auf die Trennung des Zeichners vom Glasmaler zurückgeführt. Auch ein hervorragender Kenner wie L. Geiges (Freiburg) schrieb noch jüngst: „In den Betriebsverhältnissen der Glasmalerei hatte sich längst eine Umbildung vollzogen, welche das Durchschnittsniveau der künstlerischen Qualifikation der Berufsgenossen fühlbar herabdrückte: während noch im 14. Jahrhundert aller Wahrscheinlichkeit nach Entwurf und Ausführung in einer Hand lagen, war diese Regel allmählich zur Ausnahme geworden.“¹⁾

Demgegenüber zeigt nun Dittmann meines Erachtens in überzeugender Weise, daß der Verfall der Glasmalerei das Erste, die spätere, rein äußerliche Trennung zwischen Zeichner und Glasmaler oder zwischen letzterem und dem Glaser das Zweite sei. Der Hauptgrund lag nach ihm in dem Umstand, daß man technische Spielereien und Handfertigkeiten höher einzuschätzen begann als künstlerischen, gesunden Geschmack.

Wenn auch der Titel „Die Glasmalerei im alten Frankenlande“ etwas zu eng gefaßt ist, so möchten wir den durch seine zahlreichen Forschungen um die Geschichte der Glasmalerei verdienten und durch praktische Ausübung der Glasmalerei in seiner eigenen Glasmalerwerkstätte weit hin bekannten Verfasser nicht tadeln dafür, daß er den lehrreichen Abschnitt über die Technik und den Betrieb der Glasmalerei hereingenommen hat. — Ein Ueberbild über die alten Glasmalergemälde in Eichstätt, Ansbach und Rothenburg o. T. sowie über die Glasmalerei in Unter- und Oberfranken schließt das instructive Buch ab.

Tübingen. Prof. Dr. L. Vaur.

Glaube und Kunst. Von Theodor Wahl. Essen-Ruhr (M. Otto Hülsmann) 1907.

Das Broschürchen enthält den Vortrag eines evangelischen Pfarrers, gehalten für Zwecke der inneren Mission. Es ist zum größeren Teil Polemik, und nicht frei von Wiederholungen. Die geschichtliche Unterlage fehlt, weshalb die Ausführungen nicht so ganz überzeugend wirken. Das Urteil gegenüber der modernen Kunst ist unsicher und schwankend. Den entwickelten Hauptgedanken kann man zustimmen.

Heidenheim. Dr. Ehrhart.

Braun, Joseph, S. J. 200 Vorlagen für Paramentenstickereien. 3. Aufl. Freiburg, Herder 1907, Preis 18 Mark.

Das vorliegende Werk hat in seiner 1. Auflage eine sehr wohlwollende Besprechung im 21. Jahrgang dieser Zeitschrift (1903, S. 12) gefunden. Inzwischen ist die 3. Auflage erschienen. Sie ist

gegenüber der 1. Auflage von 24 auf 28 Tafeln, von 150 auf 200 Einzelvorlagen gewachsen. Dieses reiche Vorlagenwerk mit seiner erstaunlichen Fülle von Einzelzeichnungen ist vorzüglich für Paramentenvereine berechnet. Heutzutage sind wir ja immer noch weit von dem Ideal entfernt, daß Entwerfen und Sticken in einer und derselben Hand ruhen soll, daß die Stickerin zugleich Künstlerin ist, zuerst entwirft und zeichnet, und dann auch selber ausführt. In der profanen Stickerie hat diese Vereinigung in ein und derselben Person zu einem mächtigen Aufschwung dieses Kunstzweiges geführt. Seit einigen Jahren kann man auf den Ausstellungen ausgezeichnete Stickerarbeiten vom feinsten künstlerischen Farbenspinnen und tüchtiger Zeichnung sehen, welche dieselbe Person gezeichnet und gestickt hat. Auch die Stickerin für kirchliche Arbeiten muß Form und Farbe fein empfinden können, muß selber zeichnen und entwerfen lernen, muß dann ihre Arbeiten selber mit der Hand oder auf der Maschine ausführen: das brächte unserer sehr darniederliegenden Paramentenkunst einen neuen Aufschwung. So lange wir aber noch nicht so weit sind, leistet ein Vorlagenwerk wie das vorliegende große Dienste. Es pflegt der Hauptsache nach das naturalistische Ornament; der Verfasser hat eine große Vorliebe für Pflanzen- und Blumengeranke und verwendet dafür Rose, Lilie, Efeu, Eiche, Distel und glücklicherweise nur selten die Passiflora. Am tüchtigsten und konsequentesten ist das Rosenmuster variiert. Vereinzelt fehlt es an der straffen, energischen Stilisierung, an Ruhe, an gleichmäßiger Flächenverteilung. Bei manchen Tafeln werde ich auch den Eindruck nicht los, daß sie ganz gut ausgedacht und flott gezeichnet, aber weniger künstlerisch empfunden sind. Ein großer Vorzug des Werkes ist der, daß alle Vorlagen in natürlicher Größe gegeben sind, so daß die Zeichnungen direkt übertragen werden können; durch Vergrößerung oder Ver-

Annoncen.

Ed. Zieher, Biberach (Riss)



b. roten Löwen
Atelier für
kirchl. Geräte
empfiehlt
sein grosses
Lager in
Kelchenin
einfachster
wie künst-
lerischer Aus-
führung.
Stilgerecht.
Auswahlen-
dungen jeder-
zeit gerne zu
Diensten.
15. Kelche stets auf
Lager.:: Vergoldung
von Kelchen galv.
wie im Feuer.

¹⁾ Studien aus Kunst und Geschichte, Zeitschrift für Friedr. Schneider. Freiburg (Herder) 1906, S. 475.

Kleinerung von Zeichnungen leiden der schöne Linienfluß und die gleichmäßige Raumbfüllung sonst sehr not. Staunenswert ist der große Reichtum von verschiedenen Einzelvorlagen für alle möglichen Stickeraufgaben, so für Altären, und Chorrockbesätze (etwa 40 Nummern), Kaskalkreuze, Pluvialien, Kommuniontuch, Altardecken Stolen u. s. w. Würdig reißt sich das Werk den tüchtigen Tafeln des alten Kirchenschmucks von Laib und Schwarz an und dürfte in jedem Paramentenverein, in jedem klösterlichen Institut und überall, wo man kirchliche Paramente und Kirchenwäsche anfertigt, unentbehrlich sein.

Balingen. Stadtpf. Alb. Pfeffer.

Jos. Hugger, Rottweil

**Atelier für christl. Kunst
in Edelmetall, Bronze, Emaille, Niello.**

**Auf allen beschickten Ausstellungen
höchste Auszeichnungen.**

Herdersche Verlagshandlung zu Freiburg im Breisgau.

Soeben ist erschienen und kann durch alle Buchhandlungen bezogen werden:

Geschichte der christlichen Kunst.

Von **Franz Xaver Kraus.**

II. Band: **Die Kunst des Mittelalters und der italienischen Renaissance. 2. (Schluß-) Abteilung: Italienische Renaissance.** Zweite Hälfte. Fortgesetzt und herausgegeben von Joseph Sauer. Mit Titelbild in Farbendruck, vielen Abbildungen im Text und einem Register zum ganzen Werk. Lex.-8°. (XXII u. S. 283—856). M. 19.—.

Die zweite Abteilung des zweiten Bandes vollständig (XXII u. 856) M. 27.—; geb. in O.-Einb.: Halbsaffian M. 32.—, Einbanddecke M. 3.—.

Hiemit ist das Werk abgeschlossen.

Tiroler Glasmalerei und Mosaik-Anstalt Innsbruck

empfehlte sich zur Herstellung aller Gattungen **Kunstverglasungen, gemalter Fenster** sowie von wetterbeständigen **Glasmosaiken** für Kirchen und Profanbauten aus selbsterzeugten Antik-Kathedralläsern und Mosaikpasten.

Kunstgerechte Ausführung bei billigen Preisen.

Kostenvoranschläge gratis und franko.

Für das Königreich Württemberg wurden bereits vielfach Arbeiten geliefert, u. a. für Stuttgart Marienkirche und St. Nikolauskirche, Deggingen Pfarrkirche, Dischingen Pfarrkirche, Eutingen Pfarrkirche, Mergentheim Pfarrkirche, Stein Pfarrkirche, Ravensburg Pfarrkirche, Schramberg Pfarrkirche, Wiesensteig Pfarrkirche u. s. w.

Kirchen-Orgeln

Friedrich Weigle, Echterdingen-Stuttgart

von Carl G. Weigle gegründet 1845.

Orgelfabrik mit Dampfbetrieb.

Goldene Medaille Stuttgart 1881.

Weiglesche Orgelwerke stehen unter anderen:

Kathol. Stadtkirche Biberach	40 Register .	Kathol. Garnisonskirche Strassburg i. Els. .	42 Register
„ Stadtkirche Ravensburg	36 „	„ Dom Trier	56 „
„ Stiftskirche Maria Einsiedeln	51 „	„ St. Elisabethenkirche Stuttgart .	31 „

1908 neu erbaut: Kath. St. Eberhardskirche (Kath. Schloß- u. Garnisonskirche) Stuttg. 22 Regist.

Kostenanschläge und Expertenberichte stehen jederzeit gerne gratis zu Diensten.

Stuttgart, Buchdruckerei der Kst. Ges. „Deutsches Volksblatt“.



ARCHIV FÜR CHRISTLICHE KUNST

Organ des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins.

Herausgegeben und redigiert von Universitäts-Professor Dr. E. Baur in Tübingen.

Eigentum des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins;

Kommissions-Verlag und Druck der Aktien-Gesellschaft „Deutsches Volksblatt“ in Stuttgart.

Mr. 6.

Jährlich 12 Nummern. Preis durch die Post halbjährlich M. 2.25 ohne Bestellgeld. Durch den Buchhandel sowie direkt von der Verlags-Handlung Akt.-Ges. „Deutsches Volksblatt“ in Stuttgart pro Jahr M. 4.50.

1908.

Die neuen Kirchenfenster der katholischen Garnisonskirche in Ulm a. D.

Von Professor Dr. E. Baur, Tübingen.

Wer heute das Ulmer Münster besucht, hat eine vortreffliche Gelegenheit, sozusagen einen Rundgang durch die Entwicklungsgeschichte der neuzeitlichen Glasmalerei zu machen und den gewaltigen technischen und ästhetisch-künstlerischen Fortschritt zu beobachten, den die Glasmalerei seit 50 Jahren gemacht hat. Dort sind zum Teil noch jene Fenster aus dem Anfang der Regenerationsperiode zu sehen mit ihrem häßlichen Blau, den großen, massigen Farbflächen, der verfehlten Imitation von Tafelgemälden und dem ungenügenden Glasmaterial, das zur Verfügung stand. — Erst bei diesem Vergleich wird es uns so recht verwunderlich vorkommen, wie man beim Neuerwachen der neuzeitlichen Glasmalerei zu der naiven Selbsttäuschung kommen konnte, „über einen Schatz technischer Mittel und Erfahrungen zu verfügen, der in solcher Ausdehnung den Alten selbst auf ihrem Höhepunkt unbekannt geblieben sei“. Daneben erheben sich neue Fenster, bei welchen man sich alle Fortschritte zunutze machen konnte, welche das Studium der Geschichte der Glasmalerei in Deutschland (besonders auch durch die rühmlichen Publikationen von H. Dietmann, Linich) und die verbesserten technischen Kenntnisse gebracht hatten. Die große Münchener Glasmalereianstalt von F. X. Zettler wurde berufen, zwei große Fenster für das Münster zu liefern. Wenn die Firma sich zum Grundsatze gemacht

hat, „die durch das Studium der alten Vorbilder gewonnenen Erfahrungen nicht bloß dazu zu benützen, um ängstlich genaue Nachahmungen jener Muster herzustellen, sondern die in der Gegenwart entstehenden Werke auch die Signatur derselben tragen zu lassen“, so ist dieser Grundsatz gewiß nur als berechtigt anzuerkennen. — Hier aber im Münster mußte natürlich die Anlehnung an die im Chor aus der alten Zeit (15. Jahrhundert) vorhandenen und ebenfalls durch Zettler größtenteils wiederhergestellten Fenster wenigstens äußerlich eine stärkere werden. In der Tat hat der ausführende Künstler den Vorlagen manch feinen Zug abgelauscht. Ich denke hier besonders an die Gestaltung der gotischen Architektur mit ihrem charakteristischen Wechsel von Goldgelb und Silberweiß. Der oberste Teil des Fensters ist überhaupt frei von Glasmalerei, so daß die Beleuchtung eine vorzügliche und zugleich richtig gemäßigte ist. — Selbständiger konnte dann die Durchführung der Szenen werden: Darstellungen aus dem Alten Testament: auf dem fünfteiligen Fenster: Jakob vor der Himmelsleiter, Jakob mit dem Engel ringend, Joseph von seinen Brüdern verkauft und den Traum des Königs deutend. — Darunter das Opfer Abrahams und Melchisedechs. — Dadurch, daß der mittlere Teil selbständig behandelt und mit drei großen Figuren unter gotischen Baldachinen ausgestattet ist, kommt freilich mehr Rhythmus ins Ganze, aber die Gesamtwirkung wird etwas unruhig.

Von diesem Gesichtspunkt aus ist u. G. das vierteilige Fenster im Münster mit

zwei großen quer durchgehenden Szenen vorzuziehen: die Trennung der Menschen durch die Sprachenverwirrung beim Turmbau von Babel und das Opfer Noë nach der Sündflut. Vom theologischen Gesichtspunkt aus ist auf letzterer Szene nur der Gestus Gottes zu beanstanden, der über sich hinaus verweist auf — ja, auf was denn? — Für Gott kann nur die Gebärde des Segenspendens, der Unterweisung und der verurteilenden Verwerfung in Betracht kommen. Die technisch und künstlerisch tadellose Ausführung dieser Glasgemälde im Münster gaben Veranlassung, die Firma Zettler auch mit dem Auftrag, die Glasfenster im Chor der neuen von Meckel erbauten katholischen Garnisonkirche zu liefern, zu betrauen. Bei Fertigstellung der Kirche war nur das Mittelfenster über dem Altar mit einem Glasgemälde, die heiligste Dreifaltigkeit darstellend (darunter ein dunkel gehaltenes Teppichmuster), von Zimmernann (Frankfurt), ausgestattet. Die beiden Fenster links und rechts waren nur durch das Wappen des Deutschen Reiches und das württembergische Wappen geschmückt. — Da aber dadurch die Beleuchtung des Chores eine viel zu starke war und die blendende Morgenröthe den Gläubigen direkt ins Gesicht schien, so daß der Ausblick auf den Altar sehr erschwert war, so mußte man an eine Aenderung denken. Man beschloß, zwei gemalte und entsprechend dunkel gehaltene Glasfenster in der Weise anzubringen, daß je im unteren Teil die bereits vorhandenen Wappen, im oberen eine biblische Szene: die Geburt des Herrn und der Gang der Jünger nach Emmaus, angebracht wurden. Das Kgl. Kommando gab hiezu in dankenswerter Weise seine Einwilligung.

Referent ist zwar der Meinung, daß damit noch nicht die definitive und glücklichste Lösung erzielt ist. Denn die außerordentlich großen und etwas unruhig wirkenden Wappen lassen sich mit den ganz ruhig gehaltenen Szenen weder in der Linienführung noch in der Farbwirkung in einen völlig befriedigenden harmonischen Ausgleich bringen. M. E. wäre es das beste gewesen, die Wappen je in die nächstfolgenden zwei Fenster, und

zwar hier in die Mitte, zu setzen. An der Stelle der Wappen aber wären abermals zwei Szenen anzubringen gewesen. So wären sie zwar vom Schiff der Kirche aus nicht gesehen worden, wären aber in glücklicherer Weise verwendet gewesen und wenigstens im Chor selbst ästhetisch wirksamer zur Geltung gekommen.

Die Aufgabe, die Zettler auf diese Weise auszuführen hatte, war demgemäß eine komplizierte. Er hat sie so geschickt gelöst, als es überhaupt möglich war. Betrachten wir zunächst das linke Fenster:

Der architektonische Aufbau des dreiteiligen Fensters ist entsprechend der Architektur der Kirche in spätgotischen Formen zugleich mit reichem Laub- und Rankenwerk durchgeführt. Auch hier treffen wir wieder den vom Vesperischen Fenster im Münsterchor her bekannten Wechsel von Gelb und Weiß.

Der hintere Teil bildet eine Art Kapelle oder Wölbung, in welcher das große Wappen des Deutschen Reiches (gelb und schwarz) untergebracht ist, während zwei Engelfiguren es links und rechts umgeben.

In den Zwickeln sind zur Ansfüllung zwischen dem unteren Teil und der bildlichen Darstellung passende Figuren und Michaelas als die prophetischen Verkündiger der Geburt unseres Herrn angebracht. Sie muten in der besonderen hinweisenden Haltung fast wie Reminiscenzen an die herrlichen Figuren des Ulmer Chorgestühls an.

Die Hauptszene stellt die Geburt Christi dar. Ikongraphisch hält sich der Entwurf an die mittelalterlichen Beigaben: Ochs und Esel und St. Joseph mit einer Kerze in der Hand. — Was an dieser Szene schätzenswert ist, das sind die milden Farbtöne und die ruhige Gesamtwirkung. Das göttliche Kind liegt vor Maria auf dem Boden auf Stroh gebettet. Maria eben im Begriff, es mit den Händen zu fassen, in weißem Kleide und blauem Mantel; Joseph in rotem Mantel und violetter Gewand daneben. — Die Szene ist in eine halbverfallene Hütte verlegt. Darüber her von den Gewölben herab schweben weißgekleidete Engel, den Hirten die Geburt des Herrn verkündend. Die Wiedergabe der Landschaft ist flächenhaft, in breiten ruhigen

Farben, hellem und dunklem Grün wech- selnd, aus welchem sich die farbensatten Gestalten der Hirten und die weißen Schäf- lein wirksam herausheben.

Ueber der Mittelszene schließt dann die gotische mit Blumen durchwachsene Archi- tektur ab: von oben blickt noch ein Engel hernieder mit dem Spruchband, auf dem der Weihnachtsgruß geschrieben steht: Ehre sei Gott in der Höhe!

Wir können an dem Fenster die ruhige harmonische Farbenzusammenstellung her- vorheben und das Bestreben, die charakte- ristische Eigenart der Glasgemälde zu wahren. Besonders gut wirkt der Wechsel von Weiß und Gelb in der Architektur und der sanfte Farbenansklang, der da- durch auf dem Hintergrund des tiefblauen Himmels darüber erzielt wurde.

2. Die Anordnung des anderen Fensters ist dieselbe. Da die Emaus-Szene dar- gestellt ist, so ist an der Stelle des Propheten dort, in dem einen Zwickel zwischen dem unteren und oberen Teil, der hl. Lukas eingeführt, dem wir den Bericht über den Gang nach Emaus ver- danken.

Die Szene ist vor eine Stadt verlegt mit festungsartigem Zinnenbau (in röt- liches Abendlicht getaucht) — auch aus der Ferne ist eine wohl besetzte Stadt sicht- bar: tiefrot geht die Sonne unter in starkem Farbenkontrast zu dem Dunkelblau des Himmels und dem satten Grün der Erde.

Jesus in weißem Kleide und rotem Mantel, den Wanderstab in Händen tragend, ist mit den beiden Jüngern eben bis vor das Tor der Stadt gekommen und schickt sich an, hinwegzugehen. Aber mit lebhaftem Gebärdenpiel laden die beiden Jünger ihn ein zum Bleiben: „Herr, bleibe bei uns!“ Der eine (rechts auf dem Bilde) mit braunrotem Unter- gewand, blauem Mantel, eine ehrwürdige Gestalt, faßt den Herrn an der Schulter, der andere mit gelbem Mantel, jugend- lich, ladet ihn ein, in das Haus einzut-reten — ein sinnvolles Bild voll tiefen religiösen Gehaltes! — Der figurale Teil ist u. G. auf diesem Bilde freier und schwungvoller als auf dem andern: das Spiel der Hände ausgezeichnet.

Der Abschluß ist derselbe, wie beim

einen Fenster, nur daß das Spruchband die Worte enthält, die uns den Sinn des Bildes erschließen sollen: „Herr, bleibe bei uns!“

Es ist selbstverständlich, daß dasjenige Glasmaterial zu den Fenstern verwendet wurde, das für solche Zwecke hauptsächlich empfehlenswert ist: das Antikglas, für dessen Wiederherstellung sich gerade Herr Kommerzienrat Zettler außerordentlich große Verdienste erworben hat.

Es ist ein schöner, würdiger Schmuck, welchen die Garnisonskirche in Ulm in diesen Fenstern erhalten hat und vor allem technisch eine ganz solide Arbeit!

Kirchliche Kunstschlosserarbeiten.

Besprochen von Prof. Dr. J. Noth, Straßburg.

(Schluß.)

Wenn Referent die Leser in die Werkstätte führt, so geschieht es nicht, weil er vor fünf- zehn Jahren vom sonnigen Vikars stübchen aus hören und sehen konnte, wie in derselben gehämmert, gefeilt und ge- nielt wurde, und wie Hänschen lernte, damit Hans einmal etwas könne, son- dern weil die goldene Medaille, welche die genannte Werkstätte auf der Aus- stellung des letzten Sommers in Billingen in Baden erhielt, eine sehr hohe und ge- wiß nicht von Lokalpatriotismus ange- tränkelt Anerkennung ihrer Leistungen ist und deren Bekanntmachung in der engeren Heimat rechtfertigt.

Für uns handelt es sich hier selbstver- ständlich nur um christliche Kultrequisiten. Haushaltungsgegenstände bleiben außer Betracht. Der Bereich dessen, was die Schlosserei für Kirchen zu liefern hat, ist verhältnismäßig eng umschrieben; für die Firma Rauch noch enger, da sie bisher nicht auf Lager und zur Ansicht, sondern auf Bestellung gearbeitet hat. Trotzdem hat sie eine derartige Anzahl von Erzeug- nissen aufzuweisen, daß man sich ein zu- verlässiges Urteil über ihre Leistungs- fähigkeit bilden kann. Woran man bei einem Schlosser zunächst denkt, das sind die Gegenstände, die seinem Handwerk den Namen geben: Schlösser, Tür- bänder, Türangeln und Tür- klopper. Sie finden sich in reicher Aus- wahl und entsprechen den Anforderungen,



Torbefschlag für Wendelsheim.

die der Gebrauch und die Kunst an sie stellen: solide, praktische Arbeit, gefällige Form, stilgerechte Ausführung. Ihnen reihen sich Glockenstühle für Sakristieglocken und Gestelle für Weihwasserbeden an. Sie leisten, was sie leisten sollen: festes Gefüge ohne überladenes Schnörkelwerk, organisches Herauswachsen und zweckentsprechendes Zueinandergreifen der einzelnen Glieder kennzeichnen sie. Feinere und reicher entwickelte Arbeiten sind die Wandleuchter und die Kerzenständer für Ketten, Seelenandachten etc. Harmonische Zusammenstimmung der Maße, glückliche Verbindung von Fuß, Schaft und Krone, geschickte Verteilung der einzelnen Schalen und — last not least — pünktliche Kleinarbeit treffen wir auch hier. — An Kronleuchter denkt man gewöhnlich nicht, wenn man von Schlosserarbeiten redet, und doch weisen unsere Museen und alte Burggemäcker da und dort noch tüchtige Proben schmiedeeiserner Mandelaber auf. Hier kommt es noch viel mehr auf Harmonie und Uebersichtlich-

keit der Gliederung an. Selbstverständlich ist die größte Mannigfaltigkeit möglich: von der einfachen Kombination schlichtgehaltener Gurteln, Verbindungsstäbe und Kerzenhalter bis zum reichsten Eichumschlingen und Durchdringen von Nesten, Ranken, Blättern und Blumen. Dabei ist sofort auch die Gefahr innerer Unwahrheit gegeben: wenn man die Art des Gießens im Schmieden nachahmen und das spröde Material wie Modellergips mißhandeln will. Die Firma Mauch hat sie glücklich vermieden. Schmiedeeisen ist als Schmiedeeisen behandelt und nirgends in Formen gezwängt, die seiner inneren Natur widersprechen. Die Mannigfaltigkeit der Form kann noch gehoben werden durch die Anwendung von Farbe, indem man dem Eisen teilweise die natürliche Farbe läßt oder dasselbe in heißem Del abbrennt oder je nach dem einzelnen markanten Gliedern verschiedene Tönung gibt durch Bronze oder durch Farben, für deren Kombination schon das Mittelalter eine gewisse Regel beobachtet hatte. Schmiedeeiserne Grabkreuze waren früher vielfach im Gebrauch; später kam man davon ab und behielt als Nachklang nur noch die billigen, aber künstlerisch auch wertlosen gußeisernen. Neuerdings greift man wieder mehr auf die alte Übung zurück, und daß sich in diesem Artikel Tüchtiges leisten läßt und daß auch hier die alte Tradition die beste Lehrmeisterin ist, das hat Mauch bewiesen. Die beste Anerkennung hiefür liegt in der Tatsache — und sie ist für den in so vielen Dingen originellen Mann charakteristisch —, daß der um die kirchliche Kunst hochverdiente und theoretisch wie praktisch für sie tätige Pfarrer Laib sich sein Grabkreuz (Ausführung in Eisen) noch selbst bestellte und — selbst zeichnete. — Da und dort in der Diözese Hottenburg — und auch anderwärts — haben aus-gerangierte eiserne Grabkreuze eine eigen-tümliche Verwendung gefunden: nämlich

als Ergänzung und Schmuck, ja geradezu als Ersatz für die Linnbä bei Leichengottesdiensten und Jahrtagen — und auf diese Weise ist das eine und andere erhalten geblieben oder wenigstens in Ehren gehalten worden. Auch die Firma Mauch hat bereits ein solches geliefert, und es stünde jedem Gotteshause gut an. — Eine feine Arbeit ist auch ein in den Formen mittelalterlicher Reliquiarien gehaltenes Kästchen in Hausform für die heiligen Oele zum Gebrauch im Rottenburger Dom.

Jede einzelne Dach- bzw. Frontseite ist aus einem Stück herausgearbeitet und bis ins Detail sorgfältig durchgeführt.

Daß die Kunstübung sich nicht in dem Gebrauch der „kirchlichen“ Stilarten erschöpft, beweist ein Bildrahmen in großen Dimensionen: Lorbeer mit Wurzeln, Stamm und Zweigen, das Bild von unten nach oben umfängend, in mühsamer, aber sorgfältiger Arbeit aus dem Eisen herausgetrieben. Er hat eine würdige Stätte gefunden. Herr Geh.

Kommerzienrat Mauser-Oberndorf a. N. hat ihn auf der Ausstellung in Billingen erstanden und das Bild seines Bruders, des Mitfinders des deutschen Infanteriegewehrs und Mitbegründers der Oberndorfer Waffenfabrik, ihm einfügen lassen. — So steht Altes neben Modernem, Profanes neben Kirchlichem, der beste Beweis für das Vorhandensein individueller Gestaltungskraft. Letztere ist Naturanlage, also Gottesgabe; aber ihre Ausbildung ist Sache persönlicher Energie und Hingebung und eifrigen

Stehens und Zusammenarbeitens. Und an letzterem hat man es hier allerdings nicht fehlen lassen. An der Spitze steht Herr M. Mauch; und er hat seine Söhne alle nacheinander in die eigene Lehre genommen. Dann aber mußten sie samt und sonders auf die Wanderschaft, um das Erworbene zu erweitern und zu vertiefen. Wenn sich heute die Firma „M. Mauch u. Sohn“ nennt, so liegt darin die Anerkennung dafür, daß der



Leuchter in Rottenburg-Gingen.

älteste Sohn für sie ein wichtiger Faktor geworden ist. Die rheinischen Städte mit ihren Werkstätten,

Sammlungen und Schulen, unter letzteren namentlich Düsseldorf, haben ihn weitergebildet und zu Arbeiten befähigt, für die in der Heimat vielfach erst wieder Terrain gewonnen werden muß. Die Naturanlage und der persönliche Fleiß haben ihm die Fähigkeit verliehen, das Gesehene nicht einfach zu reproduzieren, sondern im Geiste der Stilarten der Vergangenheit

selbständig zu schaffen. Es ist kein Kopieren der Vorlagen irgend eines

Formenschazes oder ein Umsetzen in größere oder kleinere Verhältnisse mit dem Storchenschnabel, sondern individuelles Entwerfen und Gestalten. Daher auch das rasche Hineinwachsen in den modernen Stil, wie es der Oberndorfer Bilderrahmen zeigt, und wenn die jüngeren Brüder sich entsprechend entwickeln — der eine arbeitet zur Zeit in Köln, der andere befindet sich nach mehreren Wanderjahren am Rhein gegenwärtig auf der Straßburger Handwerkerschule —, so

dürfte später einmal die Firma „Mauch u. Söhne“ lauten. — Derartige Leistungen fordern selbstverständlich ein größeres Publikum und kaufkräftigere Abnehmer, als sie in einer Stadt mit ca. 10 000 Einwohnern zu finden sind. Die Bestellungen durch hervorragende Kenner und die goldene Medaille von der Billinger Ausstellung beweisen, daß sie dessen würdig sind. Auch die Preise für das Gebotene sind wirklich mäßig berechnet, erleichtern die Anschaffung, und eine Verschönerung der gelieferten Arbeiten (Kronleuchter in Bühl bei Rottenburg und

Hausen bei Krauchenwies, Kandelaber in Rottenburg, Ehingen, Wandlenchter ebenda sowie in Voltringen und Dürbheim, Sakristeiglockenstuhl in Bühl, Weggental und Nagold, Türbeschlag in St. Theodorich bei Rottenburg, Wendelsheim und Gottesackerkapelle zu Hailfingen, Osterkerzenständer in Bühl, Schramberg und Hausen (Hohenzollern), Opferkerzenständer in Bühl, Opferstöcke im Dom und Seminar in Rottenburg sowie in Hundersingen bei Niedlingen, Tumbakrenz in Erlaheim, Grabkreuze auf den beiden

Gottesäckern in Rottenburg, in Wendelsheim, Saulgau, Dürmetstetten und Münster bei Cannstatt, ein Rosenzweig mit Lichthaltern im Seminar in Rottenburg) wird das Gesagte bestätigen. Möge der Erfolg nicht ausbleiben und mögen die jüngeren Träger der Firma den Wunsch an sich in Erfüllung gehen sehen, den sie als eifrige Mitglieder der Gesellenvereine von Rottenburg, Ravensburg, Frauenfeld, Zürich, Düsseldorf, Essen, Köln, Frankfurt und Straßburg so oft aussprachen und aussprechen:

„Gott segne das ehrbare Handwerk!“

Geschichte der kirchlichen Kunst im oberen Filstal.

Mit besonderer Berücksichtigung der Architektur.

Von Pfarrer Wunder, Mühlhausen.

(Fortsetzung.)

In der (modern-gotischen) Kapelle in Oberdrackenstein befinden sich drei ausgezeichnet schöne spätgotische Statuen der Madonna, S. Katharina und Barbara, Werke, eines Syrlin nicht unwürdig. Bewundernswert sind besonders die Köpfe, die anmutige, etwas einge-

bogene Haltung und der herrliche Faltenwurf der Gewandung.

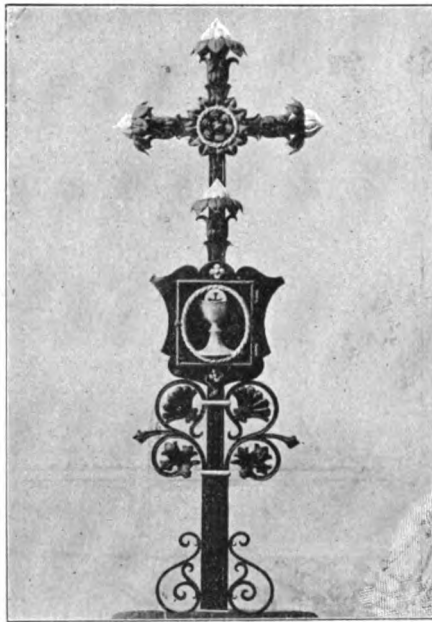
4. Gossbach.

Pfarrkirche zum hl. Magnus mit Turmchor. Die Kirche zeigt keine Spur älteren Stils mehr, auch wurde hier beinahe alles alte Inventar, Altäre u. dergl. gründlich ausgeräumt, so daß nichts mehr von Bedeutung vorhanden ist. Am Weg nach Mühlhausen das hübsche Josephkapellchen mit einigen wenigen Stuckverzierungen im Stil des Früh-Rokoko. An einem muschelförmigen steinernen Weihwasserbecken findet sich die Jahrzahl 1733,

auf dem Altar noch zwei mittelmäßige gotische Statuen. In der (modernen) Kreuzkapelle auf dem Leimberg (Wallfahrt) befindet sich ein alter gotischer Kruzifixus, ein hervorragendes Kunstwerk mit ergreifendem Gesichtsausdruck.

5. Hohenstadt.

Die Pfarrkirche zu St. Margareta war ursprünglich wohl gotisch, worauf der polygon endende Chor hinweist, zeigt aber sonst keinen ausgesprochenen Stil. Der der Westseite vorgebaute Turm bildet unten eine Vorhalle, geht oben ins Achteck über und schließt mit einer Zwiebelkuppel. Derjelbe hängt bedeutend nach



Grabkreuz für Pfarrer Laib.

Westen über. Das Innere weist zwei ordentliche Nebenaltäre im Barockstil auf, auf einem ein italienisches Gemälde, den Tod des hl. Joseph darstellend. Auf dem modernen Hochaltar sind zwei gut gotische Statuen, St. Margareta und Katharina. Die Rokokokanzel stammt aus der abgebrochenen Wallfahrtskirche Dozburg.

6. Mühlhausen.

Die Pfarrkirche zur hl. Margareta wurde i. J. 1715 fast ganz neu erbaut. Von dem ursprünglichen gotischen Bau ist der viereckige mit einem Zeltdach schließende Turm an der Westseite noch erhalten. An dieser Kirche zeigt es sich, daß der Barock auch bei kleineren Bauten mit bescheidenen Mitteln Bedeutendes zu erreichen vermag. Was diese Kirche auszeichnet, das ist nicht ihre Größe, auch nicht reiche Stuccaturen und Gemälde, sondern allein die schönen Verhältnisse. Wenn man das Innere dieser äußerlich etwas unscheinbaren Kirche betritt, so ist man überrascht von der lichten Höheit derselben, der schönen Harmonie der Verhältnisse, besonders von der lieblichen Anmut des Chors, den man sich nicht schöner denken könnte. Das Schiff ist überdeckt mit einem Lattengewölbe, das in flachem Korbogen schließt und über den Fenstern Stuckkappen zeigt, während der halbrund schließende Chor massiv mit einem Tonnengewölbe mit Stuckkappen überwölbt ist. Was diese Kirche noch weiter auszeichnet und interessant macht, ist der Umstand, daß die ganze Inneneinrichtung, die aus der Erbarmungszeit der Kirche (1715) stammt und dem Stil derselben entspricht, beinahe noch ganz erhalten ist. So weisen z. B. sämtliche drei Altäre und die Kanzel einen sehr gefälligen Barockstil auf. vorn im Chor ist eine sehr schöne spätgotische, über 1 Meter hohe Madonnenstatue (aus Weidlingen, D. A. Kirchheim, stammend). Die Kirche wurde i. J. 1898 von Kunstmalersiebenrock-Stuttgart sehr schön und solid ausgemalt.

7. Reichenbach.

Pfarrkirche St. Pantaleon. Von der gotischen Kirche ist noch der massige Turm vorhanden, der mit niedrigem vierseitigen Zeltdach schließt und dessen Untergeschoß mit Kreuznagelgewölbe Chor ist. Schiff von 1728, hat manche Ähnlichkeit mit

dem in Mühlhausen, ohne aber dessen schöne Verhältnisse zu haben. Ordentliche Barockaltäre. Hervorragend schön ist die gotische Pieta und besonders der Leichnam ist sehr fein gearbeitet. (Kirche anno 1903 durch Kirchenmaler Altmendinger geschmackvoll restauriert.)

8. Westerheim.

Ansehnliche Pfarrkirche zum hl. Stephanus, im Jahre 1788 in etwas faadem klassizistischem Stil erbaut um 9000 fl., mit Ausnahme des Turmes in der Nordostecke zwischen Chor und Schiff. Derselbe stammt in den unteren Stockwerken aus gotischer Zeit, geht ins Achteck über und schließt mit Kuppel. Decke in Chor und Schiff ganz flach gewölbt mit Stuckkappen und modernen Gemälden. Die Schiffswände zeigen gekuppelte Pilaster mit ganz einfachen Kapitellen, etwas reicher sind die Pilasterkapitelle im Chor: Voluten, Eierstab, darunter Blumen, unterhalb des Kranzgesimses Zahnschnitt. Dem klassizistischen Stil gehören weiter an: der Kreuzaltar, der Taufstein mit Lorbeer- ranken, Fruchtsternen und Engelsköpfen, die Medallions an der Orgelempore mit Lorbeergewinden, dazwischen Blumentränze, die Reichstühle: kannelierte Pilasterchen mit jonischen Kapitellen, oben Medallion mit Petrus und Magdalena, umgeben von den obligaten, steifen Lorbeergewinden, endlich die Portale mit jonischen Kapitellen und Eierstab. Innen im Chor an der Turmwand gotisches Sakramentshäuschen mit Inschrift in gotischen Minuskeln: anno 1405, daselbe schließt oben mit Dreipaß, Türchen hat noch altes Beschlag. Dem Barockstil gehören an die Kanzel und der ansehnliche Hochaltar aus der Wallfahrtskirche Dozburg stammend. Mitten Maria Krönung, oben Anna selbdritt, Laurentius und Georg; diese Figuren sind zweifellos älter als der Altar. (Fortf. f.)

Die Deutschordenskapelle auf dem Schlosse Horneck.

Von Rechnungsrat Marquart: Ludwigsburg.

Durch den Preßburger Frieden vom 26. Dezember 1805 kam das sogenannte Neckaroberamt, das seinen Sitz auf dem Schlosse Horneck hatte, an Württemberg. Während in den sonstigen deutschherr-

lichen Orten des Oberamts Heilbronn und Neckarfulm bei dem Erscheinen der württembergischen Kommissäre nur mehr wenige Gegenstände von Wert und Bedeutung anzutreffen waren — die meisten waren angeblich aus Furcht vor den Franzosen nach Wien und Mergentheim, den beiden Hauptsitzen des Deutschordens, weggeschafft worden — was noch an Effekten vorhanden war, das war zumieist alt und wertlos —, fanden sich in der Schloßkapelle zu Hornes nach dem uns erhaltenen Inventarium folgende Gegenstände vor:

- 1 silber-vergoldeter Kelch mit silbernem Laubwerk, Paten und Löffel.
- 1 Meßbuch mit Silber beschlagen ad 1 M. 1 Lot 2 Ount.
- 1 silbernes Büchselein zum heil. Del.
- 1 silbernes Rauchfaß - Schifflein und Löffel.
- 2 silberne Meßkännlein mit einer dazu gehörigen Tasse.
- 1 silber-vergoldete Monstranz.
- 2 silberne, vergoldete Kelche, 2 Patenen und 2 Löffel.
- 1 silberne Ampel zum ewigen Licht ad 13 M. 11 L. 1 D.
- 6 silberne Altarleuchter ad 27 M. 7 L.
- 1 kleiner Altarleuchter ad 1 M. 7 L. 2 1/2 D.
- 1 silbernes Kreuzifix ad 5 M. 3 L.
- 3 silberne Canan (Tafelrahmen) ad 2 M. 9 L.
- 1 silbernes, vergoldetes Ciborium mit Mantel und Krone.
- 1 silber-vergoldeter Kreuzpartikel, davon der Fuß von Kupfer ist.
- 2 versilberte Ministrantenleuchter.
- 6 dergleichen Wandleuchter.
- 4 versilberte Blumenstöcklein von der nämlichen Komposition.
- 1 kupferne Krone, im Feuer vergoldet mit silbernen Zieraten.
- 1 Szepter und vergoldeter Reichsapfel auf dem Hochaltar.
- 1 alter zinnener Kommunikantenbecher.
- 1 Hostienbüchse.
- 7 Stück messingene Leuchter und 6 eben solche zu 52 Pfund.
- 1 Porzellan - Kreuzifix mit vergoldetem Kreuz.
- 3 Paar zinnene Meßkännlein und Teller.

- 1 messingener Weihwasserkessel an der Türe.
- 1 eben solcher an der Sakristei samt Bedel.
- 3 messingene Glöcklein.
- 1 Ampel zum ewigen Licht.
- 1 altes Rauchfaß und Schifflein.
- 1 tannener großer Schrank, wo die Orgel steht.
- 1 kleine Orgel mit 4 Registern.
- 2 Zimpeln, jede mit Glöcklein.
- 4 schlechte leinene Chorröcke für die Ministranten.
- 4 schwarze tuchene Ministrantenröcke mit roten Aufschlägen und Flügeln.
- 2 eben solche mit schwarzen Krägen.
- 1 weißes Totenbahrtuch mit einem schwarzen Kreuz und seidenen Franzen.
- 1 schwarzes eben solches mit weißem Kreuz und wollenen Franzen.
- 2 Kreuzfixe auf den Nebenaltären.
- 4 schwarze hölzerne Leuchter.
- 1 schlechte eiserne Kohlenpfanne.
- 1 Totenbahre.
- 1 alter Degen und 1 Paar Sporen.
- 1 hölzerne Kanzel.
- 3 alte und 1 gutes Missale.
- 1 deutsches Evangelienbuch.
- 2 Paretz (Virette?).
- 3 Altäre nebst 2 gemalten Altarbildern.
- 8 große und 12 kleine Bildnisse.
- 1 lange Tafel an der Wand, worauf die Wappen und Namen der in hiesiger Schloßkapelle eingekleideten hohen Ordenäritter bemerkt sind.
- 1 blauer alter Ministrantenmantel mit einer silbernen Vorte.
- 9 Stück Canontafeln mit Glas und vergoldeten Rahmen.
- 1 gelb croditornes Belum mit silbernen Spitzen.
- 1 halbrundes Tischchen.
- 1 großer eichener Schrank mit Aufsatz.
- 1 kleines Behälterlein.
- 2 große und 2 kleine Kniebänke.
- 1 große Staubbürste mit langer Stange.
- 1 kleiner Rehrwiß.
- 3 leberne, braungeblumte Altardecken, in 9 Stück bestehend.
- 1 Stück farmoisirrotes Tuch und ein solches hellrotes.

An Meßgewändern:

- 1 grünstoffenes, mit blauen und gol-

denen Vorten besetzt, nebst Stola und Manipel und einem Kelchtüchlein.

- 1 rot croditornes mit einem weißen Streifen von Atlas und silbernen Vorten, samt Stola, Manipel und Kelchtüchlein.

- 1 dito von weißem Atlas mit rot-damastenenem Kreuz und goldenen Vorten, samt Stola, Manipel und Kelchtüchlein.

- 2 graustoffene mit Blumen und silbernen Vorten, samt Stola, Manipel und Kelchtüchlein.

- 1 blaustoffenes Pluviale mit goldenen Spitzen und seidenen Franzen.

- 1 Messgewand von grüngewässertem Taft (ganz unbrauchbar).

- 1 dito von gekipptem Seidenzeug (unbrauchbar).

- 1 schwarzes von Pfaßzeug (unbrauchbar).

- 1 rot-damastenes mit einem weißen taftenen Kreuz mit goldenen Vorten, samt Stola und Manipel (mangelhaft).

- 1 schwarzes von Pfaßzeug mit weißen Vorten (ganz unbrauchbar).

- 1 rotseidenes geblumtes (unbrauchbar).

- 1 rot-damastenes mit goldenen Vorten.

- 1 weißdamastenes mit goldenen Vorten.

- 1 gestreiftseidenes mit goldenen Vorten.

- 1 schwarzdamastenes mit silbernen Vorten.

- 1 schwarzer Kragen mit Quasten.

- 3 vergoldete Pulte auf den Altären zu den Messbüchern.

Weißzeug:

- 10 Alben mit Spitzen, wovon 3 unbrauchbar.

- 4 dito ohne Spitzen (unbrauchbar).

- 9 Altartücher.

- 6 Werkene über die Steine.

- 6 Substratoria.

- 22 Humeralia.

- 2 Kelchtüchlein.

- 8 weiße Gürtel.

- 14 Handtüchlein.

An Kelchtüchlein:

- 1 rot-damastenes mit silbernen Spitzen.

- 2 blaue dito mit Silber und goldenen Spitzen.

- 1 weißdamastenes mit silbernen Spitzen.

- 3 Ballen mit Gold und 1 dito mit Silber.

- 1 mit lirnischen Vorten und 4 mit seidenen Vorten.

- 1 Corporale-Tasche mit Gold, rot und weiß.

- 1 dito mit silbernen Vorten, rot und weiß und 1 dito mit lirnischen Vorten.

- 15 Corporalia.

- 18 Purificatoria, wovon 9 unbrauchbar.

Man wollte schon behaupten, die Erwerbung des Deutschordensgebietes sei keine Säkularisation, sondern eine Eroberung im Kriege gewesen; allein auch Erzberger rechnet in seiner Schrift: „Die Säkularisation in Württemberg von 1802/10“ die Erwerbung dieses Gebietes zu den Säkularisationen, d. h. zu den einseitig von der Staatsgewalt vorgenommenen Eingriffen kirchlichen Vermögens und die Bestimmung desselben zu weltlichen oder nicht unmittelbar kirchlichen Zwecken (Kirchenlexikon, X. Band, S. 1526).

Sämtliche in dem Schloß Hornes bei der Säkularisation im Jahre 1805 vorgefundenen Gegenstände wurden teils in das württembergische Palais zu Heilbronn, teils in das Schloß Ludwigsburg verbracht.

Nachtrag zu „Archiv für christliche Kunst“ 1907, S. 98 ff.:

Verzeichnis der Werke des Freskomalers Matthäus Günther (1705 – 1788).

Von Prof. Dr. A. Schröder, Dillingen.

Daß Günther eine größere Zahl tirolischer Kirchen mit Gemälden versehen habe, als ich aus der mir bekannt gewordenen Literatur namhaft machen konnte, stand mir als sehr bestimmte Vermutung nahezu fest. Ich wandte mich deshalb bei Ausarbeitung meiner im vorigen Jahrgang des „Archivs“ veröffentlichten „Beiträge“ mit einer Anfrage an einen mir bekannten Tiroler Historiker, von dem ich hierüber Aufschluß erwarten durfte, erhielt jedoch keine Antwort. Unterdessen bin ich durch ein Zitat auf das 1902 bei Wagner in Innsbruck erschienene Schriftchen: „Kleine Beiträge zur Kunstgeschichte und Heraldik Tirols“ aufmerksam geworden, worin (S. 13–22) M. Mayr einen Aufsatz über „Die Arbeiten des Matthäus Günther in Tirol“ veröffentlicht hat. Dieser Aufsatz ist zur Literatur über M. Günther („Archiv“ 1907, S. 97 A. 1) nachzutragen.

Mayr nimmt das von mir zum Jahre 1789 (mit Fragezeichen) eingereichte Deckengemälde Günthers in der Deutschordenskirche zu Sterzing als dessen „früheste, sicher bestimmbare Arbeit“ in Anspruch. Es ist nicht datiert, war jedoch im Sommer 1788 laut gleichzeitiger brieflicher Nach-

richt bereits gemalt. Da die Kirche 1733 vollendet wurde und die Freskobelation in der Regel den Schluß der Ausschmückung bildete, so wird das Bild kaum vor 1733 entstanden sein, umso weniger als aus dem Jahre 1732 zwei umfangreiche Freskoyklen Günthers bekannt sind, die ihn sicher während des Jahres 1732 bis zum Eintritt der Kälte vollauf beschäftigt haben. „Die früheste, sicher bestimmbare Arbeit“ Günthers ist deshalb das Sterzinger Fresko jedenfalls nicht.

An Werken Günthers in Tirol werden von Mayr außer den im „Archiv“ 1907 bereits bezeichneten noch folgende genannt:

1735 Sterzing, Deutschordenskirche: Altarblatt, darstellend St. Elisabeth und Georg.

1770 Gailwiese (Mentelberg) bei Innsbruck, Kirchelein: Fresken im Auftrag des Stiftes Wilten.

1775 Götzens, Pfarrkirche: Deckenfresken (sehr schlecht restauriert, wie mir Herr Professor Niehl brieflich mitteilt).

c. 1782 St. Vigil und Abtei (beide in dem vom Pustertal südlich abzweigenden Gaderthal): Fresken in den beiden Kirchen. —

Vermutungsweise werden von Hans Semper („Wanderungen und Kunststudien in Tirol“, 1894, S. 91) die „in prächtiger Farbenfrische prangenden Fresken“ der St. Michaelskirche zu Innsbruck (um 1760) wegen ihres tiepoletten Gepräges Günther zugeteilt.

Herr Professor Dr. Vertold Pfeiffer hat, wie er mir brieflich mitzuteilen die Güte hatte, im Finanzarchiv zu Stuttgart die Nachricht gefunden, daß Günther laut Accord vom 19. Sept. 1759 „im ersten und zweiten Vorzimmer derer herzoglichen Altiques“ im Schloß Ludwigsburg (Obergehoß) 16 Stüd „Trumeau-Bilder und Surporten-Malereyen“ um 480 Gulden zu verfertigen hatte. Die Bilder sind noch vorhanden, „haben stark nachgedunkelt, sind aber mit Grazie komponiert, so daß Günther auch in der Profankunst auf der Höhe der Zeit erscheint“. Eine Abbildung eines Zimмераusschnittes mit Trumeaubild Günthers findet sich in dem Werke: „Herzog Karl Eugen von Württemberg und seine Zeit“ S. 640, wo Pfeiffer u. a. bemerkt, daß der eine dieser Räume das Beste sei, was sich in Schlössern des Hauses Württemberg an Notokostinterieurs erhalten habe. —

Endlich sei noch erwähnt, daß sich in Fürstenzell bei Passau, wo ich ein Bibliotheksfresko Günthers angeführt habe, auch in der Klosterkirche ein Deckengemälde von seiner Hand, darstellend das jüngste Gericht, vorfindet.

Literatur.

Die bildende Kunst der Gegenwart. Ein Büchlein für jedermann von Joseph Strzygowski. Leipzig (Quelle und Meyer) 1907. (XVI und 279 S. mit 68 Abbildungen.) Preis geheftet M. 4.—, gebunden M. 4.80.

Vorliegendes Buch ist eine Gelegenheitschrift, hervorgegangen aus Ferienkursen, die der Verfasser, Professor in Graz, vor Lehrern gehalten. Auch als Leser denkt er sich ein „Publikum ohne

Hochschulbildung“. „Ein Büchlein für jedermann“ ist es aber deshalb noch lange nicht, sondern setzt immerhin nicht unbeachtende Vorkenntnisse sowohl in der allgemeinen Kunstgeschichte als besonders in der Entwicklungsgeschichte der neueren Kunst voraus, Vorkenntnisse, wie sie wohl nicht einmal jeder Leser mit Hochschulbildung besitzt. Jedem aber, der über dieselben verfügt, bringt die Lektüre des frisch geschriebenen Buches ebenso anregenden Genuß wie reichen Gewinn. Die interessanten Ausführungen des Verfassers gipfeln in folgenden Gedanken: Die moderne Baukunst ist den Anforderungen der Zeit nicht gewachsen; den großen neuen Aufgaben konnte sie bisher keine entsprechenden neuen Formen, keinen neuen Stil entgegenbringen. Demgemäß spalten sich die Baukünstler in drei Klassen: die eigentlichen Architekten, wie der Autor die Klassizisten und Romantiker nennt, die sich an die verschiedenen historischen Stile halten; in Ingenieure, die vom Zweckmäßigen ausgehen und diesem die äußeren Formen unterordnen, und endlich in Dekorateur, welche ohne Rücksicht auf die Struktur die gegebene Wandfläche zum Spielball ihrer Einfälle machen. Bei diesem Streit der Ansichten findet er natürlich nicht viel Erfreuliches in der heutigen Baukunst, und das gleiche gilt auch von der Bildhauerei. Die „Entwertung des Menschen“, der zur Maschine geworden und auch der modernen naturphilosophischen Auffassung nicht mehr als Mittelpunkt der Welt gilt, sondern nur noch als ein Atom des Weltganzen, und die Entwertung der Menschengestalt, deren Ausbildung vernachlässigt wird, haben der Plastik geradezu den Todesstoß versetzt. Namentlich haben die Standbilder auf unseren öffentlichen Plätzen mit wahrer Kunst gar nichts gemein. Eine erfreuliche Entwicklung dagegen haben das Kunstgewerbe und die Griffeilkunst (graphische Künste) durchgemacht. Weniger anerkennend aber spricht sich Strzygowski über die Malerei aus, welcher entsprechend ihrer Bedeutung innerhalb der bildenden Kunst der Gegenwart nahezu die Hälfte des Büchleins gewidmet ist. Aus Mangel an einer einheitlichen Weltanschauung, die ihr in erster Linie einen allgemein gültigen und würdigen Inhalt bieten sollte, hat sie auf einen geistigen Inhalt überhaupt mehr und mehr verzichtet und ist auf eine einseitige Darstellung der Natur und übertriebene Betonung des Technischen, Handwerksmäßigen verfallen. Gegenüber dieser „Verachtung des Gegenständlichen“ verlangt der Autor vor allem wieder einen Inhalt. Einer, der selbst nichts Bedeutendes zu sagen hat, der nicht aus dem eigenen Ich zu schöpfen weiß, mag ihn zwar ein geschickter „Maler“ sein, ein „Künstler“ aber ist er noch lange nicht. Denn in der wahren Kunst ist die Technik nur Mittel zum Zweck, die handwerksmäßige Unterlage; das Wesen der Kunst aber macht der Inhalt aus. Entsprechend dieser Kunstauffassung ist ihm Bödlin der größte Künstler der Neuzeit, den er in allen Tonarten feiert. Umgekehrt aber zieht er gegen die Impressionisten und besonders gegen den Führer dieser Richtung in Deutschland, gegen Liebermann „u. Comp.“, sowie gegen den literarischen Verfechter des Liebermannschen Stand-

punktes, gegen Meier-Gräfe, mit den schärfsten Waffen zu Felde, so daß sich manche Parteien zum Schaden des Ganzen geradezu wie eine Streibroschüre lesen. Ueberhaupt ist der Verfasser in dem Verlangen nach einem vor allem aus der Phantasie geschöpften Inhalt entschieden zu weit gegangen und wird so ungerecht gegen die Vertreter des gemäßigten Realismus, wie er z. B. für Menzel kaum ein Wort der Anerkennung übrig hat. Doch abgesehen davon und ebenso von den ausgesprochenen Hoffnungen auf ein neues Kulturideal, das an die Stelle der angeblich alt und kraftlos gewordenen christlichen Ideen treten soll, und seinen Phantasien über profane Nationalheiligthümer zu Ehren der großen Geistesheroen — von all dem abgesehen können sich die Vertreter der christlichen Kunst, die ja vor allem Inhaltskunst ist, mit seinen Ausführungen größtentheils einverstanden erklären und dürfen in ihm einen Bundesgenossen erblicken im Kampfe gegen die Entartungen der modernen Kunst. Aus diesem Grunde schon kann das hübsch ausgestattete Büchlein auch allen Freunden der christlichen Kunst bestens empfohlen werden.

Hottenburg.

Dr. E. Fuhs.

Storia dell' arte italiana a vol. V. La pittura del Trecento e le sue origini. da A. Venturi. Milano (Hoepli) 1907. XXXIV und 1093 S. (Preis ungeb. 30 Lire.)

Das groß angelegte Werk von A. Venturi über die Geschichte der italienischen Kunst ist in ziemlich rascher Folge bei seinem fünften Bande angekommen. Das Gesamtwerk überhaupt ist nicht nur im textlichen Teil ergüt und mit weitgehender Benützung auch der deutschen Literatur abgefaßt, sondern zeichnet sich vor allem durch eine außerordentlich große Anzahl (818) sehr instruktiver Illustrationen aus. Diese sind so ausgewählt, daß eine Vergleichung durch ganze Perioden hindurch ermöglicht ist. Dadurch gewinnt man dann ohne große Mühe ein klares und zuverlässiges Bild der kunstgeschichtlichen Entwicklung. Es kommt dem Werte des Werkes auch der Umstand sehr zu statten, daß der Verfasser nicht alltägliche Cliches verwendet hat, sondern sehr viele neue, die man sonst nicht so leicht findet.

Der Inhalt dieses Bandes betrifft die wichtige Epoche des Trecento, wo in Italien hauptsächlich die Schule Giotto's eine bedeutsame und maßgebende Rolle spielte, wo die Monumentalmalerei herrliche Triumphe feierte, wo jener liebliche Frühling sienesischer, florentinischer und umbrischer Malerei empor sproßte, der sich an die Namen und die Werke eines Cimabue, Taddeo Gatti, Giotto, Taddeo Gaddi, Duccio di Buoninsegna, Simone Martini, Andrea Orcagna u. a. knüpft.

Venturi verteilt den Stoff des vorliegenden Bandes auf acht Abschnitte. Der erste beschäftigt sich mit der Tafelmalerei des 13. Jahrhunderts. Gerade hier gestatten die beigegebenen Illustrationen einen sicheren Einblick in die Darstellung der Kreuzigungsdarstellungen, ihren Zusammenhang mit denen der romanischen Kunstperiode, und ihre Umbildung im 13. Jahrhundert; ebenso in die

Entwicklung der Madonnen Darstellungen. — Der zweite Teil handelt von der Fresko- und Mosaikmalerei und vom ersten Auftreten von Giotto, dem dank der ganze dritte Teil gewidmet ist, während der vierte den verschiedenen Spuren seiner Schule nachgeht. Die sienesischen, toskanischen, umbrischen und oberitalienische Malerei sind Gegenstand des fünften bis siebten Teiles. Das Ganze schließt mit den übrigen Zweigen der Malerei des 14. Jahrhunderts: Miniaturen, Webereien, Email, Glasmalerei und Keramik ab.

Man sieht, es ist ein reiches kunsthistorisches Symposion vor uns aufgestellt. Das Hauptinteresse dürfte indes doch der Malerei Giotto's und seiner Schule zufallen. Die große Bedeutung Giotto's für die Monumentalmalerei ist gerade in unserem „Archiv für christliche Kunst“ schon frühzeitig ins richtige Licht gesetzt worden. Für die weiteren Kreise der künftigen Kunsthistoriker hat ihm Thode in seiner bekannten Monographie (Künstler-Monographien, herausgegeben von Knackfuß) die Tore geöffnet. Das hing zusammen mit der Entdeckung einer Reihe von Giotto Fresken in Santa Croce zu Florenz. Als Material zur Kennzeichnung und Beurteilung der Kunst Giotto's standen nun seine Werke in der Capella dell' Arena zu Padua, in Santa Croce und besonders die Fresken in Assisi, den Franziskuszyklus darstellend. — Nun war man freilich über die Urheberchaft an den Fresken in Assisi nicht einig. Croce und Cavalcaselle hatten sie Giotto und Gaddo Gaddi zugeschrieben. Döbner, Zimmermann, selbst Thode und Burchard bezeichneten Giotto als Urheber. Berenson dagegen machte bereits einen Unterschied, insofern er aus dem Franziskuszyklus nur die 19 Bilder bis zur Stigmatisierung Giotto als Urheber betrachtet, während er die übrigen dem Meister der Nikolaustapelle der Unterkirche ansieht. — Nun glaubt Venturi aus stilistischen Gründen vier Hauptmeister unterscheiden zu können, die schon vor 1298 auszufehen wären.

Doch bleibt die Eigenart und Größe der giottesken Monumentalkunst im ganzen davon natürlich unberührt.

Was mir an Venturi's Werk besonders anerkennenswert erscheint, sind drei Vorzüge, nämlich die zuverlässige geschichtliche Orientierung, die große Anzahl der Abbildungen und die meist einläufige Analyse der Bilder unter Beziehung einschlägiger literarischer Werke. Wissenschaftlich steht das Werk durchaus auf der Höhe der besten deutschen kunsthistorischen Werke.

Tübingen. Prof. Dr. L. Baur.

Die römische Kapelle „Sancta Sanctorum“ und ihr Schatz. Von Hartmann Grisar, S. J. Mit einer Abhandlung von M. Dreger über die figurierten Seidenstoffe des Schatzes. Mit 77 Textabbildungen und 7 zum Teil farbigen Tafeln. Freiburg (Herder) 1908. — (VIII und 156.) Preis 10 M.

P. Grisar, der mit Erlaubnis Papst Pius' X. die archäologischen Schätze der Capella Sancta Sanctorum im Lateran haben durfte, bietet in vorliegender Schrift dem Archäologen und Kunsthistoriker die Ergebnisse seiner Forschungen, über

die er bereits früher in der *Civiltà Cattolica* 1906 und in seinem Bonner Vortrag auf der Görres-verammlung Mitteilungen gemacht hat¹⁾. Fast unmittelbar vor dieser Publikation hat ein Franzose Philippe Lauer den Schatz behandelt in der Schrift „Le Trésor du Sancta Sanctorum. Extrait des Monuments et Mémoires publiés par l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres.“ Paris 1906. Der Bericht über „die Entdeckung und erste Veröffentlichung des Schatzes“ läßt keinen Zweifel darüber aufkommen, daß die Manipulationen, die französischerseits gemacht wurden, um P. Grisar zuvorzukommen, nicht ganz einwandfrei waren.

Der Fund in „Sancta Sanctorum“ ist sehr reichhaltig und für die christliche Kunstgeschichte von ganz erheblicher Bedeutung. Besonderen Wert beanspruchen ein goldenes Emailkreuz mit Silberbehälter, wahrscheinlich dasselbe, das schon Papst Symmachus (498—514) besaß, ein goldenes Gemmentkreuz, verschiedene silberne Reliquiare, Holzkästchen, Elfenbeinsachen (Nägel, Tafelchen, Kassetten) und ganz hervorragende Textilien. — Gerade durch letztere findet der Aufsatz von P. Weissel („Gesichte und gewebte Vorhänge der römischen Kirchen des 8. und 9. Jahrhunderts“) in der „Zeitschr. f. christl. Kunst“ VII (1894) 358 ff. prächtige Ergänzungen.

Der Verfasser gibt zu jedem einzelnen Stücke eine eingehende Beschreibung und versucht sie in mühevollen und eindringlichen archäologischen Untersuchungen zeitlich und der künstlerischen Provenienz nach festzustellen, so gut es möglich ist auf Grund früherer Inventare (das früheste aus dem 12. Jahrhundert von Johannes Diaconus). Die Reproduktionen sind im allgemeinen gut. Sehr rühmend sind und sein sind die farbigen Wiedergaben des Emailkreuzes, der byzantinischen Zellenerschmelze und des Seidenstoffes mit der Verkündigung. — Für Einzelheiten lassen sich mit Nutzen die Reproduktionen in der Lauer'schen Publikation vergleichen.²⁾

Tübingen. L. Baur.

Die Orgel der Neuzeit. Von Schulrat L. Dösch in Darmstadt. Leipzig (V. F. Voigt) 1908. IV und 58 S. Preis geb. M. 1.50, gebd. M. 2.50.

Insofern vorliegendes Büchlein bei Vorführung der heutigen Orgel vor allem die Labialzungenstimmen, die Hochdruckluft- und Seraphonpfeifen berücksichtigt, füllt es wirklich eine Lücke in der Orgelliteratur aus, da jene hochwichtigen Erfindungen unseres Landmanns Weigle in Götterdingen bis jetzt nur in ein paar Orgelkunden behandelt sind. Wir finden aber daneben auch eine gedrängte Uebersicht über die Geschichte

des Orgelbaus und in verschiedenen interessanten Kapiteln das Orgelspiel von der ästhetisch-praktischen Seite gewürdigt. — Lebendige und anregende Darstellung, kurze und bündige Form, eine Reihe trefflicher Abbildungen und ein verhältnismäßig ganz billiger Preis sind Vorzüge, die das Werkchen Freunden des Orgelbaus und Orgelspiels bestens empfehlen.

Tübingen.

D. Gauß.

Hierzu eine Kunstbeilage:

Die neuen Kirchenfenster der kathol. Garnisonkirche in Ulm a. D.

Von F. A. Zettler, Glasmalerei-Anstalt, München.

Annoncen.

Jos. Hugger, Rottweil

Atelier für christl. Kunst
in Edelmetall, Bronze, Emaille, Niello.

Auf allen beschickten Ausstellungen
höchste Auszeichnungen.

Ed. Zieher, Biberach (Riss), h. roten Löwen.
Grosses Lager in Altarkreuzen und Leuchtern.



¹⁾ Zuerst erschien die italienische Bearbeitung des Fundes: P. Grisar, Il „Sancta Sanctorum“ ed il suo tesoro sacro . . . con 62 illustrationi Roma (Civiltà Cattol.) 1907.

²⁾ Eine hübsche Zusammenstellung der Resultate Lauer's und Grisar's nebst ergänzenden Hinweisen für Besucher des christlichen Museums des Vatikan gibt in der römischen Quartalschrift 1907 S. 176 ff. Dr. Alfons Müller (Navenburg).



ARCHIV FÜR CHRISTLICHE KUNST

Organ des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins.

Herausgegeben und redigiert von Universitäts-Professor Dr. L. Baur in Tübingen.

Eigentum des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins;

Kommissions-Verlag und Druck der Aktiengesellschaft „Deutsches Volksblatt“ in Stuttgart.

Nr. 7.

Jährlich 12 Nummern. Preis durch die Post halbjährlich M. 2.25 ohne Bestellgeld. Durch den Buchhandel sowie direkt von der Verlags-handlung Akt.-Ges. „Deutsches Volksblatt“ in Stuttgart pro Jahr M. 4.50.

1908.

Der Aufsatz „Die Kunst im Jilstal“ wird in der nächsten Nummer fortgesetzt werden. D. Red.

Eine geistliche Apotheke in Bild und Wort.

Von Dr. Anton Rägele-Nieblingen a. D.

Aus der „Privatgemäldegalerie eines weiland Stadtvikars von L.“ ein Originalbild weiteren Kreisen von Kunst- und Altertumsfreunden bekannt zu machen, möchte fast als Wagnis erscheinen. Und doch hat dieses Bild das Interesse von Theologen und Kunsthistorikern und Künstlern in Nord und Süd seit Jahren in hervorragendem Maße hervorgerufen. Eine eigenartige, ja einzigartige Weihe ruht auf dem Gemälde, das, auf vielfachen Wunsch reproduziert, auch hier einer kurzen Erklärung und Würdigung unterzogen werden soll. Die Weihe der Originalität und Antiquität, der geheimnisvolle Hauch der Mystik in seltenem Verein mit dem Zauber christlicher Caritas wirken hier zusammen, daß das Kleinod der Mystik und Malerei des 17. Jahrhunderts nicht länger ungekannt und ungewertet bleiben zu dürfen scheint.

Wie ein so eigenartiges Kunstwerk in die Hände eines damals gewiß nicht zum Kunstmäzen berufenen und bemittelten Kunstfreunds gelangt sein mag? — habent sua fata libelli! Merkwürdig ist das Fatum, dem nicht nur die Bücher, auch die Schöpfungen der Kunst oft unterworfen sind. Auch die Ueberlieferungsgeschichte unseres Bildes ist eine Leidensgeschichte, die jene vielgebrauchte Sentenz aus des alten Terentianus

grammatischem Epos bestätigt. Wie ich jenem unglücklichen, von manchem Künstlerkinde geteilten Geschick den glücklichen Besitz eines fraglos interessanten Kunst- und Altertumsdenkmals vor Jahren zu verdanken hatte, so hat dies mir wenigstens seine Erhaltung und Rettung aus sicherem Untergang und kunstgerechte Restauration zu danken.

Im stillen Schwarzwaldtal der Kaltbrunn im badischen Amt Wolfach liegt idyllisch das Klösterchen Wittichen. Von Heinrich Hansjakob in seinen „Waldeuten und Erzburen“ ist es in kurzen Strichen geschildert und von Kurt Liebich ebendort hübsch gezeichnet. Schon 1091 ist Wittichenvillare in alten Urkunden erwähnt, später ist seine Geschichte aufs engste verknüpft mit der Stiftung der seligen Luitgard, die 1323 in der Einside des Waldgebirges trotz größter Hindernisse ein Kloster gründete.¹⁾ Klarissinnen wurden die Schwestern des III. Ordens 1376 und blieben es bis zur Aufhebung des Klosters. Papst Johann XXII. (1316—1334) beschenkte die 1329 eingeweihte Kirche mit einem vollkommenen Ablass. Nur wenige Häuser schließen sich heute noch an den altherwürdigen Klosterbau an, außer Schulhaus und Gasthaus umgaben Klosterbauten die Kirche im Doppelviereck. Eine alte Kupferplatte, die dort noch aufbewahrt wird als eines der wenigen ehemaligen Klosterinventarstücke, zeigt noch den alten

¹⁾ Vgl. L. Baur, Verbreitung der Bettelorden in der Diözese Konstanz: im „Freiburger Diözesanarchiv“ 28 (1900) S. 54; Mone, Quellen-sammlung der badischen Geschichte III, 438 ff.

Umfang des Gebäudes, von dem nach der Säkularisation der größere Teil abgebrochen wurde und heute nur noch der südöstliche Flügel steht als Wohnung des Pfarrers und Mesners. Ein größerer Farbenbruch im Verlag von Rudolf Abt in Passau ist danach gefertigt, wie auch das Titelbild der Biographie der seligen Luitgard von P. Reichenlechner.¹⁾

Außer wenigen, von der Hand der Nonnen einst gefertigten prachtvollen Paramenten bewahrt die kunstgeschichtlich wenig bedeutende Renaissancekirche mit Statuen des hl. Franziskus und der hl. Klara als einziges Kleinod die Reliquien der in jenen Schwarzwaldgegenden viel verehrten seligen Ordenssisterin Luitgard in goldenem Schreine auf. Im Jahre 1629 ward bei einer Öffnung des Sarges durch den P. Joh. Ludwig a Meusis das Gehirn der Sisterin mit allen Nerven und Fugen vollständig unverletzt gefunden, was sowohl katholische als nichtkatholische Doktoren einer übernatürlichen Ursache zuschrieben. Dieser wunderbare Befund trug viel zur Ausbreitung der Luitgardisandacht und der Wallfahrten zu ihrem Kloster und Grab bei. Ueber diesem wird in einem neuen kostbaren Reliquienschein heute noch ihr Haupt aufbewahrt. Eine lebensgroße Statue, in Stein gehauen, bildet die Abschlussplatte ihres Grabes. Auf drei größere Brände des 17. Jahrhunderts folgte immer wieder ein Neubau des Klosters durch die unermüdeten Töchter Luitgards. Zum vierten- und letztenmal wurde der jetzige Bau 1681 unter Leitung eines gewissen P. Euprepes als Baumeister errichtet. Zum Schmuck dieses letzten Klosterbaues gehörte wohl sicher unser Kunstwerk. In den Wirren der Säkularisation, die auch in die stille, weltabgelegene Klostereinsamkeit gedrungen ist zur Zeit des josephinischen Klostersturmes und Wittichen in die Hände der Fürsten von Fürstenberg auslieferte, blieb es durch ein merkwürdiges Geschick erhalten und bildete bis vor kurzem das einzige Andenken an die einstigen Klosterfrauen. Kein Kreuzlein auf dem Klosterkirchhof meldet mehr von ihrem Dasein und Wirken. Verstummt

sind seit einem Jahrhundert der frommen Ordensfrauen Lobgesänge, von denen die nahen Wälder einst widerhallten.

Trotzdem hat das Volk in jenen einsamen Schwarzwaldtälern mit der Verehrung der seligen Luitgardis¹⁾ auch die Erinnerung an das Walten und Wirken ihrer Töchter festgehalten, und eine Generation erzählt der andern von den letzten Klosterfrauen, die der klösterlichen Gemeinschaft treu blieben bis zu ihrem Aussterben.

Unter anderen Wohlthaten, durch die sich die Stiftung der seligen Luitgardis den umwohnenden „Burenvölkern“ nützlich machte, ist besonders das Andenken an die Klosterapotheke erhalten geblieben, an das gegenreiche Wirken arzneikundiger Töchter des hl. Franziskus.

Die Arzneikunde der Klarissinnen in Wittichen, doppelt dankbar empfunden bei der weiten Entfernung der zerstreuten Gehöfte von Arzt und Apotheke, hatte reiches Material in der herrlichen Pflanzenwelt der dortigen Schwarzwaldtäler in Feld und Wiese und Wald, in der überaus reichen Menge der dort wachsenden Arzneipflanzen. Das auf Anregen des Großherzogl. Kreisschulrats Schenk herausgegebene verdienstvolle Werk: „Der Kreisschulrats Offenburg, Heimatkunde“²⁾ hebt diesen Umstand besonders hervor und verweist auf Joh. Alfons Wsamers Hausapotheke alterprobtter Heilkräuter u. a. Altewürdige Tradition der Klöster, die eine untern zu beruhende, nicht unruhmlische Geschichte der Klosterapotheken geschaffen hat, Motive christlicher Caritas zu solchen leiblichen Samariterdiensten und die heilkräftigen Spenden der Natur haben auch in Wittichen zur Einrichtung einer Klosterapotheke geführt. Keine Urkunde scheint von ihr Zeugnis zu geben; doch bestätigt außer mündlichen Ueberlieferungen aus alten Klosterzeiten die mahl-tätige Ausübung der Heil- und Arzneikunde durch die Witticher Klarissinnen unser Delgemälde auch in seinem eigenartigen, allegorischen Gewande.

¹⁾ Ein Brief Gerhards von Hapoltzweiler an Luitgard ist in der Berliner kgl. Bibliothek verwahrt; ihre Biographie bei Rone, Quellenammlung der badiſchen Landesgeschichte III, 438—468.

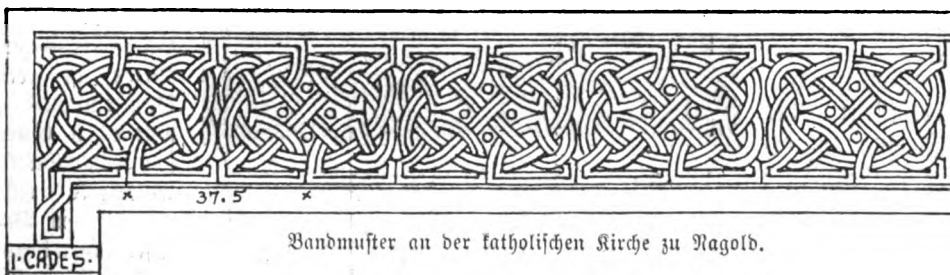
²⁾ Offenburg 1899, S. 112.

¹⁾ Passau 1890, zweite Auflage.

Glaubwürdiger Tradition gemäß hing das Bild vor einem Jahrhundert noch in der Apotheke des Klosters zu Wittichen. Vor dem Bild des göttlichen Arztes und himmlischen Apothekers mögen sich jahrhundertlang die Ordensfrauen zur Ausübung der Werke leiblicher und geistlicher Barmherzigkeit begeistert haben, bis der Klostersturm auch dieses Kleinod dem Schutz der Klostermauern entriß. In armer Hütte sollte es Unterkunft, aber auch beinahe Untergang finden. Eine Klostermagd, Luitgard Schag in Borthal, nahe bei Wittichen, die den letzten Klarißinnen nach der Säkularisation bis zu deren selig Ende treu gedient, erbt die gemalte Klosterapothek. Deren Erben indes scheinen das kostbare Vermächtnis nicht sehr geachtet zu haben. Der einstige Glanz, in dem die Hauptgestalt erstrahlte und in Aug' und Herz der über die Schwelle der Klosterapothek Schreitenden geleuchtet, muß in dem Rauch der Schwarzwälderstube beträchtlich erbleicht sein, so daß die heutige Nachkommen der Klostererin seine Schönheit und seinen Wert nicht mehr entdeckten und schätzen konnten; und sie mußten schließlich die bemalte Leinwand nicht besser zu benützen denn als treffliche Reibfläche für Schwefelzündhölzchen — habent sua fata libelli! Zum Glück haben unter dieser barbarischen Behandlung, wie sie einst auch heidnischen Kunstwerken im Mittel-

alter in beklagenswertem Umfang zuteil geworden war, nur die Nebenfiguren und die altertümliche zehnteilige Inschrift in der untern rechten Hälfte sehr gelitten. Die ehrfurchtgebietende Hauptgestalt mit dem lieblichsten Brustbilde des Heilandes im Mittelpunkt des Gemäldes scheint die Hand des Zerstörers oder der Zerstörerin drohend von sich abgewehrt zu haben. Das Hauptbild ist so glücklicherweise unversehrt geblieben und kaum restaurationsbedürftig gewesen. Die andern, mehr nebenjächlichen Beschädigungen hat die Kunstmalerin Maria Freudenreich in Ochsenhausen mit ihrer an alten Bildern oft erprobten Sachkenntnis und Übung kunstgerecht saniert und auch die Inschrift mit unermüdlichem Spürsinn und hingebender Pietät, unterstützt durch chemische Analyse, bis auf eine Stelle richtig ergänzt. Nur die Jahreszahl, die ich noch im Sommer 1900 an Ort und Stelle gesehen zu haben glaubte, 1629 oder eher 1692, war, wie es bald darauf in den glücklichen Besitz des Schreibers dieser Zeilen kam, vollends abgebrockelt und hat sich nur in dessen Gedächtnis mit der unsicheren Doppellesart erhalten.

In diesem engen Rahmen seiner Orts- und Zeitgeschichte gefaßt, soll nun das Bild der Klosterapothek von Wittichen im einzelnen beschrieben werden.
(Fortsetzung folgt.)



Bandmuster an der katholischen Kirche zu Nagold.

Die neue katholische Stadtpfarrkirche in Nagold.

Von Dekan Reiter, Bollmaringen.

Die katholische Stadtpfarrkirche in Nagold, am 14. Januar 1907 vom hochwürdigsten Bischof Paul Wilhelm v. Keppeler konsekriert, ist den Apostelsürsten Petrus und Paulus gewidmet und faßt etwa 500

Personen. Sie erhebt sich in der Nähe des vor mehreren Jahren erbauten Bezirkskrankenhauses in der Ecke der Wörth- und Moltkestraße, ist gegen letztere und die Talsohle etwas erhöht und gewährt einen hübschen Ausblick auf die waldb- und fagenumrauschte Burg Hohennagold. Mancher Besucher wird lebhaft bedauern, daß die Kirche nicht in der Gegend vom

Staatsbahnhof, sondern in der vom „Stadtbahnhof“ liegt. Allein es war nicht leicht ein anderer geeigneter Bauplatz zu finden; auch ist zu beachten, daß die Lage des neuen Gotteshauses ein Entgegenkommen bedeutet gegen die Katholiken von Rohrbach, welche infolge der Umpfarrung nach Nagold schwere Opfer zu bringen hatten.

Die Kirche selbst ist von Architekt Cades im romanischen Uebergangsstil gebaut und genau nach Osten gerichtet. Die Bauanlage bildet einen etwa 8 Meter weiten, bis zur Apsis fortlaufenden Mittelraum, 1,18 Meter breite Seitengänge, 4 durch dieses Bauplan bedingte Nebenräume zur Aufstellung von Nebenaltären,

Weichstuhl und Taufstein, eine geräumige eingeschossige Sakristei und einen 30 Meter hohen Turm (drei Glocken; die dritte kam erst später), welcher sich nördlich an den Chor der Kirche anlehnt. Eine eiserne Wendeltreppe vermittelt den Zugang zu der zwischen Sakristei und Vorchor befindlichen Galerie nebst Sakristeidachboden. Die massive Wendeltreppe zu der nach vorne in drei Bogen sich öffnenden Orgelempore ist rechts vom Haupteingang placiert, während sich links gegenüber ein kleiner Nebenraum befindet.

Das Gestühl ist so angeordnet, daß alle Kirchenbesucher in den Chor sehen und die benötigten Plätze an den Außenmauern vermieden sind. Zweck soliden Aufbaus der Dachbinder sind mehrere Streben nach innen gelegt. Die hiedurch

gewonnenen, mit Tonnengewölben überspannten Seitengänge nehmen dem Raum den Eindruck des Beengenden und gewähren malerische Durchblicke in die äußerlich zu einem Querschiff vereinigten Nebenräume.

Der Chor hat ein massives Gewölbe, während das Schiff mit einem Ritzgewölbe (Drahtgeflecht und Vergipfung) überspannt ist, dessen Konstruktion an die Tragfähigkeit der Pfeiler geringere Anforderungen stellt. Zum Bühnenraum

— der Dachstuhl ist ein Hängewerk — gelangt man durch den Turm.

Bezüglich der Behandlung des Äußeren ist dem kleinen Maßstab des Gebäudes und den bescheidenen Mitteln entsprechend

möglichste Einfachheit beobachtet. Das Schiff zeigt einige Streben, welche ursprünglich nicht in den Plan aufgenommen waren. Die Frage, ob Verputz oder sichtbares Steinmaterial am Platz sei — die Kirche ist ein Backsteinbau —, wurde zu Gunsten des sichtbaren Materials ent-



Katholische Kirche in Nagold (Ansicht von Osten).

schieden, so daß sie sich neben dem Bezirkskrankenhaus recht gut sehen lassen kann.

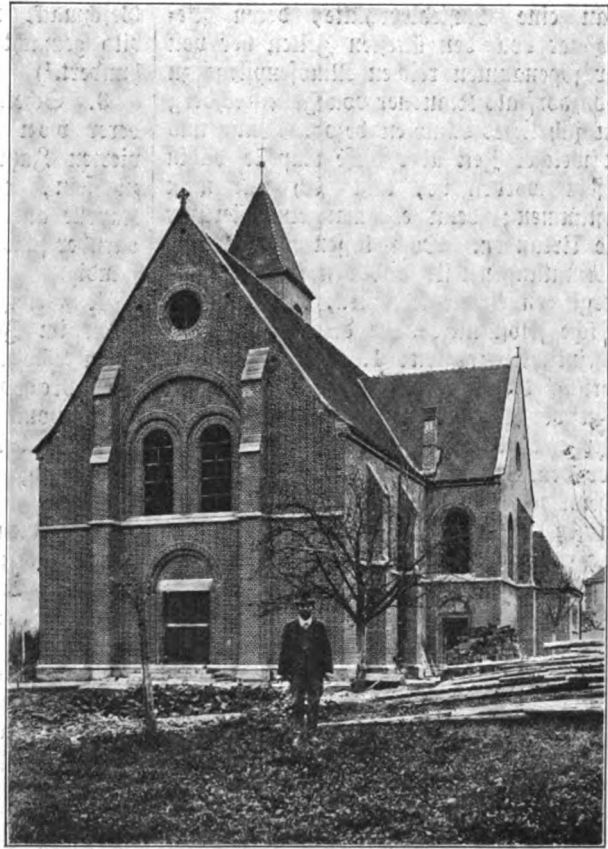
Die innere Ausstattung der Kirche ist in mehrfacher Hinsicht noch recht bescheiden zu nennen. Der Hochaltar, von hochherzigen Wohltätern gestiftet, ist neu und von Hansch u. Leins in Horb erstellt; die beiden Nebenaltäre, von Kanfer in Zggingen renoviert, stammen aus der Kirche in Wasseralfingen. Mit Rücksicht auf die Filialisten ist die Kirche heizbar gemacht, und zwar durch Aufstellung von

2 Mantelöfen. Wenn dieselbe auch noch elektrisch beleuchtet werden kann (elektrische Leitung vom Dachstuhl durch das Gewölbe geführt; die Flammen 16 Kerzen stark), so verdankt sie dies den Erben des verstorbenen katholischen Elektrizitätswerkbesizers Eleus Klingler in Nagold. Benedicite omnes virtutes Domini Domino!

Allen Wohltätern ein herzliches Vergelt's Gott! Möge die große Schuldenlast nicht allzu drückend wirken! Möge die neue Kirche den Katholiken von Nagold und Umgebung Burg und Gneisungsheim werden!

In einiger Entfernung von der neuen katholischen Kirche grüßt von der Anhöhe herab die alte evangelische Gottesackerkirche, welche früher Pfarrkirche war. Der Altertumsfreund, welcher sie besucht, wird einige Sehenswürdigkeiten daselbst finden. Die Kirche hat jetzt einen gotischen Chor (Steinmehzeichen) und ein gotisches Schiff; ursprünglich war sie romanisch, der Turm ist unten noch romanisch und birgt einen großen romanischen Taufstein, ähnlich dem von Reutheim. Eine Grabplatte im Chor trägt die Inschrift: „anno dni 1374 obiit Volmarus Murer capellanus beati Nicolai extra muros oppidi Nagelt in die beati Gorgonii martiris.“ An die Südseite des Schiffes ist eine Seitenskapelle mit Kreuzgewölbe angebaut, der Schlussstein derselben zeigt ein Kreuz mit Geißeln. Was über dem Kreuze steht, lesen wir nicht 1511, sondern I. N. R. I. Rätselhaft sind die romanisch sein sollenden Säulen am Triumphbogen.

Die Vermutung, daß die Kirche ehemals bemalt war, hat vieles für sich. Es wäre sehr erfreulich, wenn einmal ein Tag käme, an welchem es heißen würde: In der Pfarrkirche (N. zu den Nonnen) in Nagold haben alte Wandgemälde Auferstehung gefeiert.



Katholische Kirche in Nagold (Ansicht von Westen).

Die Kapelle (jetzige Pfarrkirche) zur schönen Maria auf dem Hohenrechberg.

Von Theodor Schön.

Ueber die Kapelle zur schönen Maria auf dem Hohenrechberg, deren Vergangenheit und Baugeschichte weiß die Oberamtsbeschreibung Gmünd nur wenig zu berichten. Zu der im Besitze der Stadt Gmünd befindlichen handschriftlichen Chronik des Defans Franz Xaver Debler aus dem Ende des 18. Jahrhunderts finden sich wertvolle, bisher wenig benützte Nachrichten von dem Ursprunge der Wallfahrt Hohenrechberg und des Stammhauses daselbst: „Der Hohenrechberg war vor diesem ganz Wald, und auf dem Platz, wo jetzt die Pfarrkirche steht, stand eine von Brettern zusammengefügte Kapelle, in welcher sich das Bildnis Mariä befand. Neben der Kapelle sah

man eine Einsiedlershütte, deren Bewohner von den ältesten Zeiten her von der sogenannten reichen Almosenpflege zu Donzdorf als Klausner von Hohenrechberg ein jährliches Almosen bezog. Wann und zu welcher Zeit aber diese Kapelle dahin gesetzt worden ist, läßt sich gar nicht bestimmen; denn es mangelt hierüber die Urkunden. Doch lassen sich folgende Vermutungen teils aus den ältesten reichsbergischen Archivalschriften, teils auch der Sache selbst nicht ohne die größte Wahrscheinlichkeit folgern: 1. daß sich der Ursprung dieser Wallfahrt nicht über die Zeit der Ankunft des Einsiedlers auf dem Berge erstrecke, diese aber sich schwerlich vor dem 12. Jahrhundert ereignet habe.¹⁾ Denn selbst in die alten Einsiedlerszeiten zu setzen, findet man ganz unwahrscheinlich und der ersten Religionsverfassung Deutschlands zuwiderlaufend.

2. Erreicht die Art, die Form und der

¹⁾ Im schwäbischen Taschenbuch 1820, 141 heißt es: „Der Berg, welcher außer der Nordseite fast ganz angebaut ist, war in älteren Zeiten mit Nadelholz bewachsen und auf dem Platz der gegenwärtigen Pfarrkirche stand eine Klausnerhütte mit einer hölzernen Kapelle. Da sich im 11. bis 12. Jahrhundert die Klausner in Schwaben anfangen, einzunisten, so mag sich wohl um diese Zeit ebenfalls ein Eremit zu Hohenrechberg angesiedelt haben. Er hatte in seiner Kapelle ein aus Lindenholz schön geschnitztes Marienbild aufgestellt, zu dem die umliegenden Landleute stark wallfahrten. Die Menschen vermehrten sich an manchen Festtagen so sehr, daß ganze Märkte auf der Oberfläche dieses Berges gehalten wurden, welche noch vor 30 Jahren (1790) sehr zahlreich waren.“ Ebenso sagt St. J. Neher, statist. Personalkatalog des Bistums Rottenburg 1878, 140: „Am Ende des 11. oder Anfang des 12. Jahrhunderts soll ein Eremit dem Marienbild, welches er auf den Hohenrechberg gebracht hat, eine hölzerne Kapelle alda erbaut haben.“ A. Holder in seinem hübschen Aufsatz Hohenrechberg und sein Geschlecht (Schwabenland 7, 68) meint: „In alter dunkler Zeit, als dieser hervorragende Ausläufer des Neckbergs noch dicht bewaldet war, habe ein braver Einsiedler ein aus Lindenholz gefertigtes schönes Marienbild auf die Spitze des Berggründens gebracht und bald sei dessen Hütte das Ziel einer bevorzugten Wallfahrt gewesen. Schon frühe soll man aus dem Holz des Hainz eine Kapelle errichtet haben, welche das Vertrauen zu den geistlich befreienden und befehlenden Kräften des heiligen Orts noch erhöhte und zahlreiche fromme Herzen mitunter zu weitgehender Opferwilligkeit begeisterte, so daß das Heiligtum bald begütert wurde und sich einen wirklichen Besitz erwerben konnte.“

Geschmack, nach welchem das Gnadenbild gemacht ist, höchstens das 12. Jahrhundert.¹⁾

3. Scheint zwar das Stammschloß derer von Hohenrechberg schon im vierten Jahrhundert²⁾ bekannt gewesen zu sein, ob aber schon dazumal eine Kapelle auf dem Gipfel des Berges stand, darüber schweigt das graue Altertum vollständig.

4. Gewisse Zeihebücher erzählen, daß schon im Jahre 332 vier Brüder vom roten Löwen als die Stammväter derer von Rechberg sich in castello Rechberg vom Heidentum zum christlichen Glauben bekehrt haben.³⁾ Ob aber die Verehrung der seligsten Jungfrau, im Fall auch diese Erzählung für ganz wahr angenommen (wird), sich von diesen Zeiten herschreibt, ist nicht leicht zu behaupten. Jrenäus sagt zwar schon von den christlichen Bischöfen und Kirchen, darum auch unter den römischen Legionen, die sich um die Gegend von Hohenrechberg um diese Zeiten unwiderlegbar aufhielten, sich gewiß auch viele Christen befanden. Allein es ist sehr zu vermuten, daß der christliche Glaube durch das immerwährende Hin- und Herziehen der barbarischen und heidnischen Völker wieder verschluckt worden und in Abgang gekommen ist.

5. Sogar der Name „die schöne Maria“, den man dem Gnadenbild daselbst beizulegen pflegt, ist nicht so alt, als man insgemein glauben möchte. Denn man hat noch keine alte Urkunde zu Gesicht bekommen. So oft derselben in den Archivalschriften gedacht wird, so heißt es in der Kapelle auf dem Berge oder zu unser lieben Frauen. Die Benennung der schönen Maria kommt erst im Jahr 1699

¹⁾ Nach den Altertumsdenkmälen S. 453 ist das Gnadenbild ein hochgotisches, gefaßtes Schnitzwerk der sitzenden Muttergottes, stammt also aus dem 13. oder Anfang des 14. Jahrhunderts.

²⁾ Sage! Der älteste Bau der Burg fällt wohl ins 12. Jahrhundert.

³⁾ Sage! Die ältesten sicheren Spuren des Christentums in diesen Gegenden finden sich erst im 8. und 9. Jahrhundert, ein paar Schenkungen an's Kloster Lorch 783 und 805. Das Christentum kam wohl, als die Alemannen von den Franken unterworfen wurden, in die Gegend.

in einer öffentlichen Urkunde vor. Dessen ungeachtet geben alle Urkunden zu verstehen und reden vom Rechberg als einem uralten Zufluchtsort für alle umliegenden Christen, wo jeder in allen Anliegenheiten bei Maria Hilfe und Trost finden könne. Die Urkunden selbst melden zwar nichts von den sonst auf Wallfahrten gewöhnlichen Mirakeln. Allein umsonst geben sie uns die außerordentlichen Beteuerungen und Sinnesänderungen der verrücktesten Menschen zu verstehen, wiewohl auch die Erfahrung von zeitlichen und leiblichen Gütern nicht zu leugnen ist, indem besonders die vielen Krücken, Ketten und andere äußerliche Dankjagungszeichen die wundergute Maria auf diesem Berg von Jahrhunderten her verkündigen. Vorzüglich aber scheint allenthalben die Zärtlichkeit und das große Zutrauen gegen diese berühmte Gnadenmutter bei dem ganzen sowohl hochgräflichen als nunmehr hochfreiherrlichen Hause Rechberg hervor. Die herrlichen Abstammlinge hievon sahen diese Orte von den ältesten Zeiten her als einen Platz, wo ihre Familie unter dem besonderen Schutz und Schirm Mariä stehe. Deswegen verordneten die Älten von Rechberg, daß, wiewohl ihre Leichname insgemein nach Dondorf in die St. Lorenzen-Pfarrkirche zur Erdbestattung gebracht werden müßten, jedoch ihre besondere Leichengottesdienste und Seelenbegängnisse auf dem Rechberg gehalten werden sollten. (Fortf. folgt.)

Literatur.

Vom göttlichen Heiland. Bilder aus dem Leben Jesu. Gemalt von Philipp Schumacher, der Jugend erklärt von Franz Xaver Thalhofer. München (Allgem. Verlagsgef.) 1907. 68 S. gr. 8°. Preis Kalikoband mit farbigem Titelbild 4 Mark.

Das Buch bietet einschließlich des glücklich gewählten Titelbildes 17 farbige Vollbilder aus dem Leben Jesu; dazu kommen noch 16 Breitleistenbilder in Schwarz und Weiß. Fast alle Bilder sind dem bekannten „Leben Jesu“ mit geringen Veränderungen entnommen und vereinigen sich zu einem prächtigen Jugendbuch. Eine Vergleichung beider Werke beweist, daß einige Darstellungen bei der Herübernahme gewonnen, manche auch verloren haben; vorausgesetzt ist dabei, daß die Güte der Wiedergabe bei allen Exemplaren dieselbe ist. Denn wie der

„Lob des hl. Joseph“ zeigt, hängt hier sehr viel an einem minimalen Unterschied. Interessant gestaltet sich die Gegenüberstellung der Kopfleisten mit den entsprechenden farbigen Bildern im großen Werk. Beidesmal gibt die Technik ihr Bestes. Der Sieg bleibt jedoch dem Vierfarbenbrud. Mehrere Male muß man die Gefühle, die Herr Thalhofer in den Gesichtern liest, im „Leben Jesu“ suchen. Statt der Frauen am Grabe wäre vielleicht besser die Auferstehung herübergenommen worden. Die Darstellung des Aethers (Verklärung und Engelercheinung) wird manche nicht befriedigen, weil sie zu sehr an die Visionshypothese gemahnt.

Der Text entspricht vollauf den hohen Erwartungen, die der Name Thalhofer weckt. Das Kind wird hier angeleitet, bei den biblischen Ereignissen, die es bereits kennt, betrachtend zu verweilen. Bild und Wort verbinden sich, um für den Engel des Herrn, das Rosenkranzgebet und das übrige Seelenleben die lebhaftesten Anregungen zu bieten. Denselben Zweck dienen die beigebrudten Gedichte aufs trefflichste. Dagegen wird man im Interesse der Kinder die kunstgeschichtlichen Exkurse und Hinweise auf andere Darstellungen derselben Gegenstände kaum unentbehrlich finden. Sie wirken wie Verstöße gegen die Stilleinheit. Der Verfasser hat wohl an die vielen Erwachsenen gedacht, denen das Buch das „Leben Jesu“ ersetzen muß. Mögen recht viele zu diesem Ersatz greifen! Es ist eher eine Klamme als eine Konkurrenz.

Degmarn (M. Redarjalm). A. Fischer. Handbuch der Kunstgeschichte von Anton Springer. V. Band: Das 19. Jahrhundert. Bearbeitet und ergänzt von Max Osborn (4. Aufl.). Mit 490 Abbildungen und 23 Farbenbrudtafeln. Leipzig (E. A. Seemann) 1907. (452 S.) Preis in Leinen geb. 10 M.

Ueber den Wert und die Brauchbarkeit der Springerschen Kunstgeschichte sind die Urteile schon längst einig. Mehr als Worte spricht für ihre Gebiegenheit die Tatsache, daß trotz der starken Konkurrenz in den letzten Jahren eine Neuauflage nach der andern erscheinen konnte. Doch haßte dem Werke immer noch ein Mangel an: es reichte nur bis an den Anfang des 19. Jahrhunderts. Der Teil des Springerschen Handbuches, welcher das 19. Jahrhundert umfaßt, hatte seit dem Jahre 1884 keine neue Behandlung mehr erfahren. Es ist deshalb zu begrüßen, daß sich nunmehr der Verlag dazu entschlossen hat, auch diesen Teil als 5. Band des ganzen Werkes neu herauszugeben, und er konnte die Neubearbeitung nicht wohl in geeignete Hände legen als in diejenigen von M. Osborn, der besonders durch seine kritische Tätigkeit wie wenig andere mit den neueren Kunstströmungen bekannt ist. Für die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts hat Osborn den Springerschen Text nach Möglichkeit unverändert übernommen. In der Darstellung der neueren Kunstentwicklung aber, die sich vom historisch-kritischen Standpunkt unserer Zeit aus angesehen wesentlich anders ausnimmt als in den Tagen Springers, der selbst noch mitten in diesen Kämpfen und Be-

wegungen drinnen stand, haben wir eine ganz selbständige Arbeit des Herausgebers. Für eine zusammenhängende Darstellung der Kunst des 19. Jahrhunderts ist gerade jetzt der geeignete Zeitpunkt gekommen, da die retrospektiven Kunstausstellungen der letzten Jahre — Zentenarausstellung in Paris 1900; Deutsche Jahrhundertausstellung in Berlin 1906; Ausstellung bayerischer Kunst von 1800 bis 1850 in München 1906 — das Interesse für dieselbe in weiteren Kreisen wachgerufen haben. Für alle diejenigen, welche nach einem zuverlässigen Führer durch die so verschlungenen Wege der neuen Kunst suchen, wird das Buch von Springer-Osborn eine willkommene Gabe sein. Denn der Verfasser bzw. Herausgeber versteht es, durch geschickte Gruppierung der einzelnen Künstlergestalten dem Leser die Uebersicht über die Ziele und Bestrebungen der verschiedenen Richtungen zu erleichtern und ihn durch seine frische, lebendige Sprache zu fesseln, so daß er seine Ausführungen auch da noch gerne verfolgt, wo er selbst mit seinem Standpunkt nicht ganz einverstanden ist. Wer sich freilich über die religiöse, vom kirchlichen Geiste getragene Kunst des 19. Jahrhunderts orientieren will, kommt nicht auf seine Rechnung. Doch wir wollen deshalb dem Verfasser keinen allzu schweren Vorwurf machen, sondern müssen den Grund für diese Lücke vor allem in dem traurigen Stande dieser Kunst selbst erblicken, die so vielfach ganz zur Schablone und zum Handwerk herabgesunken war. Manche erfreuliche Erscheinungen der neuesten Zeit auf diesem Gebiete hätten freilich Berücksichtigung verdient, mehr als so manche extravagante Vertreter neuerer Richtungen, und wir dürfen wohl hoffen, daß sie dieselbe in einer späteren Auflage des Buches auch finden werden.

Die Ausstattung des Werkes ist eine vorzügliche, wie man es beim Seemannschen Verlag nicht anders gewöhnt ist. Die Illustrationen sind fast durchweg deutlich und auch genügend groß, die Dreifarbenbrüche technisch vollendet. Angesichts dessen, was das Buch an Inhalt und Abbildungen bietet, erscheint der Preis als ein sehr mäßiger.

Kottenburg.

Dr. E. Fuchs.

Römische Quartalschrift für christliche Altertumskunde und für Kirchengeschichte. Unter Mitwirkung von Fachgenossen herausgegeben von Dr. A.

de Waal und Dr. J. B. Kirisch. XXI. Jahrgang. Roma 1907.

Die von Mjgr. de Waal und Professor Kirisch seit 21 Jahren herausgegebene römische Quartalschrift ist durch die eine Hälfte ihrer Doppelaufgabe für den Kunsthistoriker bzw. Archäologen ein unentbehrliches Hilfsmittel geworden. Aufsätze nach wissenschaftlicher Methode setzen sich mit den aktuellen Fragen der Archäologie auseinander, unter welchen aus dem vorliegenden Jahrgang hervorgehoben seien die Arbeiten von J. A. Endres über die Kontroverse hinsichtlich der Konfession des hl. Emmeram, Baumstark's Bericht und Wertung der Kaufmannschen Ausgrabungen in der Marcotis und seine Abhandlung über die byzantinische Odenillustration, Wilpert's Mitteilungen über Acheropite und de Waal's Untersuchungen über das Drazatorium unter der Kirche S. Maria in via lata. — Kleinere Mitteilungen orientierten über neue Funde oder sonstige mit der Archäologie zusammenhängende Fragen. — Für besonders wertvoll erscheint sodann der von J. B. Kirisch mit bewundernswerter Vollständigkeit besorgte „Anzeiger für christliche Archäologie“. Ich wüßte in der Tat nicht, was man berechtigterweise noch mehr wünschen könnte; vielleicht das Eine: daß Abbildungen zu den einzelnen Arbeiten noch reichlicher beigegeben würden. Gerade bei dem Aufsatz von Baumstark über byzantinische Odenillustration wären Bilder sehr wünschenswert.

Die Römische Quartalschrift empfiehlt sich zur Anschaffung für alle Kreise, die sich für Archäologie und Kirchengeschichte interessieren.

Tübingen.

Prof. Dr. L. Baur.

Annoncen.

Jos. Hugger, Rottweil

**Atelier für christl. Kunst
in Edelmetall, Bronze, Emaille, Niello.**

**Auf allen beschickten Ausstellungen
höchste Auszeichnungen.**

Kirchen-Orgeln

Friedrich Weigle, Echterdingen-Stuttgart

von Carl G. Weigle gegründet 1845.

Orgelfabrik mit Dampfbetrieb.

Goldene Medaille Stuttgart 1881.

Weiglesche Orgelwerke stehen unter anderen:

Kathol. Stadtkirche Biberach 40 Register
" Stadtkirche Ravensburg 36
" Stadtkirche Maria Einsiedeln 51

Kathol. Garnisonkirche Strassburg i. Els. 42 Register
" Dom Trier 56
" St. Elisabethenkirche Stuttgart 31

1908 neu erbaut: Kath. St. Eberhardskirche (Kath. Schloß- u. Garnisonkirche) Stuttg. 22 Regist.
Weiglescher Orgelselbstspielapparat „Organiston“ im Muster-Gemeindehaus der Bau-Ausstellung in Stuttgart vom Juni—Okt. 1908.

Kostenanschläge und Expertenberichte stehen jederzeit gerne gratis zu Diensten.

Stuttgart, Buchdruckerei der Kt.-Gef. „Deutsches Volksblatt“.



Herausgegeben und redigiert von Universitäts-Professor Dr. E. Baur in Tübingen.

Eigentum des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins;

Kommissions-Verlag und Druck der Aktien-Gesellschaft „Deutsches Volksblatt“ in Stuttgart.

Mr. 8.

Jährlich 12 Nummern. Preis durch die Post halbjährlich M. 2.25 ohne Bestellgeld. Durch den Buchhandel sowie direkt von der Verlagshandlung Akt.-Ges. „Deutsches Volksblatt“ in Stuttgart pro Jahr M. 4.50.

1908.

Die Kirche in Rottenmünster bei Rottweil a. N. und deren Erbauer.

Von Stadtpfarrer Brinzinger in Oberndorf a. N.

In Altstadt-Rottweil, eine halbe Stunde südöstlich von Rottweil entfernt, liegt auf der linken Seite des Neckars das ehemalige Reichsstift Rottenmünster, in der Hohenstaufenzeit etwa im Jahre 1221 unter Kaiser Friedrich II. und Papst Honorius III. als Zisterzienserfrauenkloster gegründet. Honorius III. teilte es der Diözese Konstanz zu und stellte es unter den geistlichen Schirm des Zisterzienserabts in Salem, nahm es in apostolischen Schutz und verlieh ihm die alt-hergebrachten Rechte und Freiheiten der Zisterzienser. Friedrich II. nahm es in seinen und des Reiches Schutz und beauftragte die Stadt Rottweil mit der Ausübung dieses weltlichen Schutzes. Friedrich IV. erklärte es sodann als reichsunmittelbares Stift. Nach nahezu 600jährigem Bestand wurde es 1802 säkularisiert und kam mit seinen Besitzungen an Württemberg. Weinige 100 Jahre lang war es dann verödet. 1898 wurde es Eigentum der Kongregation der Barmherzigen Schwestern vom hl. Vinzenz, welche in den vollständig umgebauten Räumen des Klosters eine mit den neuesten Einrichtungen ausgestattete Heil- und Pfleg-Anstalt für etwa 300 Kranke gründeten. Die im Osten liegende ehrwürdige profane Klosterkirche von Rottenmünster wurde nach 100jähriger Verlassenheit durch die Bemühungen des Herrn Domkapitulars v. Eichenbarth, ehe-

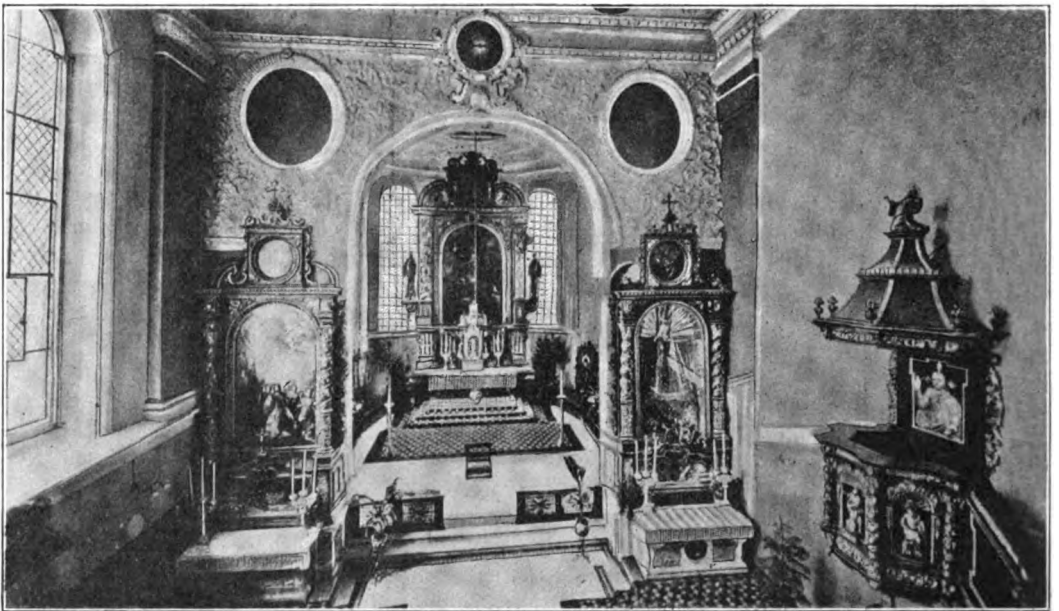
maligen Superiors der barmherzigen Schwestern, wieder hergestellt und dem Gottesdienst zurückgegeben. Wir geben im folgenden eine kurze Beschreibung 1. der Kirche zu Rottenmünster und 2. ihrer bisher völlig unbekannten Erbauer.

1. Die Kirche in Rottenmünster. Am St. Katharinenabend den 25. November 1643 wurde Rottenmünster an allen Ecken angezündet und zum Schutthaufen gemacht von der abziehenden Armee des französischen Marschalls Guebriant, der in Rottweil an seinen Wunden an demselben Tag starb. Ein Zeitgenosse, Abt Georg Gaisler in St. Georgen in Billingen, berichtet uns in seinen Tagbüchern (Mone, bad. Quellenammlung, Karlsruhe 1854, II, 435) folgendes: „Das Kloster Rottenmünster verbrannte fast ganz, nur einige Scheuern und kleinere Gebäude ausgenommen.“ Die 35. Abtissin, Ursula Scherlin, Tochter des Hofgerichtsassessors Scherlin in Rottweil, erbaute zuerst die Kirche in drei Jahren, 1662–64. Das neue Gotteshaus wurde konsekriert am 27. Juli 1664 vom Bischof von Konstanz, Franziskus Johannes Vogt von Altsummerau, zu Ehren der Himmelfahrt Mariä und der Apostelfürsten Petrus und Paulus (Petrus, Suevia ecclesiastica 1699, p. 732). An ihre Südseite stößt das dreistöckige Klostergebäude, im Rechteck den Kreuzgarten umschließend, 1665–69 erbaut mit Korridoren (Kreuzgang), die gegen den Kreuzgarten hin offen sind.

Die Kirche ist eine einfache zierliche Barockkirche aus massivem Kalkstein-

mauerwerk und verputzt. Das kleine Glockentürmchen wurde 1765 renoviert unter dem Abt Anselm II. von Salem und der Äbtissin von Rottenmünster, Maria Theßalina Eberlin. Die Kirche hat eine ansehnliche Größe, denn sie bildet einen ganzen Flügel des alten Konvents und ragt mit dem Chor über das Quadrat nach Osten hinaus. Das Schiff ist 25 m lang, 11,55 m breit und 11,67 m hoch. Der prachtvolle lichte Chor mit seinen fünf hohen Fenstern ist 12,60 m lang, 10,80 m breit und 11,37 m hoch, um zwei Granitstufen erhöht über das Schiff. Oberhalb des Schiffs ist eine Empore für etwa 300 Personen, welche über die

aufgestellt. Der Raum der Empore ist licht, freundlich, hoch, mit Zugang von der zweiten Etage des früheren Kreuzgangs. An der Wand rechts sind drei Chörlein, von denen man in die Empore herein sehen kann, im Chor rechts ist ein viertes solches Chörlein. In das untere Schiff führt keine Treppe hinab. Das untere Schiff der Kirche hat ähnliche Einteilung bezüglich der Bänke und des Mittelgangs wie die Empore über demselben, welche getragen wird von vier geschliffenen Stucksäulen. Einfache Barockstuccaturen von Pflanzenmotiven zieren die Decke des Schiffs, welche durch die untere Bodenfläche der Empore gebildet



Innere der Kirche zu Rottenmünster.

Hälfte des Schiffs hereinragt, vorne eine Brüstung mit Stuccaturen und kleinen Bildern der hl. Hedwig und Hildegard geziert, einstens der Platz für den Konvent, früher mit Gitter und Altären versehen, die jetzt entfernt sind. Der Boden der Empore erhöht sich nach rückwärts, so daß alle auf den Altar und die Kanzel sehen können; rechts und links sind die Bankreihen, mitten ein breiter Gang. Hinten auf dieser Empore ist die Orgeltribüne und neue Orgel mit 13 klingenden Registern, von Gebrüder Späth in Emmetach, elektrisch betrieben, 1898

wird. Durch ein Vestibül, welches mit einem Portal ins Freie mündet, kann der Eintritt in das Schiff vom Hause aus stattfinden. In diesem Vorraum sind zwei auf Holz gemalte unbedeutende Rokokobilder aufgehängt, welche das Martyrium der hl. Konstantia und Eusebia darstellen, deren heilige Leiber seit 1898 sich auf den Seitenaltären der Kirche befinden. Eine Gedenktafel an das Jubiläum der Priorin Johanna Nepomucena, Freiin von Freyberg aus Wellendingen (geb. 10. Januar 1767, gest. Rottenmünster 24. April 1838), ist in dem-

selben Vestibül. Die fremden Besucher der Kirche treten durch das Hauptportal ein. Es ist aus Sandstein gefertigt und mit Delfarbe gestrichen und trägt oben das Wappen von Rottenmünster: eine runde Säule, umgeben unten von je einem Hirschgeweih links und rechts und den gewürfelten Schrägbalken von Zisterz, mit Muscheln oberhalb bekrönt (siehe Abbildung bei Siebmacher, Wappenbuch, Nürnberg 1882, Tafel 88). Am Chor der Kirche außen ist dasselbe Wappen und eine Taube rechts, oben die Helmszier und ein Nebstiffstab. Die Decke des Chors der Kirche ist in gleicher Höhe mit der Decke des Schiffs, nur durch den Triumphbogen unterbrochen. Links von letzterem ist der Ursula-Altar, rechts der Marienaltar. (Die alte Kirche vor der Zerstörung im Jahre 1643 hatte drei Altäre, welche der Weihbischof von Konstanz am 15. November 1590 konsekrierte zu Ehren der hl. Ottilie, Katharina und Barbara.) Beide Altäre haben Barockstil. Am Ursula-Altar ist das Delge-

mälde der hl. Ursula und ihrer Jungfrauen, dabei wahrscheinlich ein Bischof oder der Abt von Salem. Der Maler ist unbekannt. Oben am Ursula-Altar ist ein quadratischer Aufsatz mit dem Bilde des hl. Joseph. Am Seitenaltar rechts ist das alte geschnitzte Gnadenbild der Himmelskönigin mit dem Kinde, angeblich vom Jahre 1694, ein sehr heiliges Bild, jetzt mit prachtvollem Samtpurpurmantel bekleidet, ähnlich wie das Gnadenbild in Einsiedeln; an der Kokobasis sind

Korallenimitationen eingefügt. Reiches Barockstück ziert den Chorbogen über den beiden Seitenaltären mit stilisierten Pflanzenornamenten, die filigranartig die Triumphbogenwand bedecken. Ueber den zwei Seitenaltären ist inmitten der reichen Stuckverzierung ein größeres Oval freigelassen und für die Uhr am Triumphbogen ein kleineres Oval, von zwei Engeln gehalten, alle drei jetzt unbemalte Felder waren früher vermutlich mit Fresken versehen. Ähnlich wie der Triumphbogen sind auch im Schiff und Chor die Decken mit Stuccaturen geziert. Das Schiff hat eine flache Decke, ein Prachtstück von Ornamentik, mit kleineren Feldern und einem größern Feld für Bildwerke, mit lebendigen Pflanzenmotiven, einer Aufnahme und Nachbildung wert, als eine der schönsten Stuccaturproben in Württemberg aus dem Ende des 17. Jahrhunderts. Im Chor selbst zeigt die Decke dieselbe Stuccaturarbeit mit einer größeren Bildfläche, deren Umrahmung sehr fein und luftig und



Stuccaturen in Rottenmünster.

noch lebendiger und reicher ist als im Schiff. Bei der Restauration wurden die Stuckreliefs alle weiß, der Untergrund im Chor rötlich, im Schiff leicht bläulich gehalten. So erscheint alles licht und hell, das Gold der Rokokozeit fehlt vollständig und die Ornamentik der Stuccaturen wirkt durch die Klarheit der Zeichnung vollständig für sich und mit einheitlichem Gesamtton. Einstens waren in der Kirche auch die heiligen Leiber von St. Klemens, Viktor und Benedikta, sie

kamen 1888 ins Kloster Mehreran bei Bregenz. An den Seitenaltären in Rottenmünster sind jetzt hinter der Mensa aufgestellt die heiligen Leiber der frühchristlichen Märtyrer Cölestina und Konstantia. Sie stammen aus den Katakomben in Rom und waren in Rottenmünster bis 1850. Sie kamen dann in den Besitz der hl. Kreuzbruderschaft in Rottweil, welche sie hauptsächlich durch die Bemühungen des Kaufmanns Linder in Rottweil (gest. 12. Dezember 1898 in Untermarchtal), an Rottenmünster überließ am 17. Oktober 1898. Sie sind jetzt in reiche Gewänder gehüllt mit alten zum Teil ergänzten Stickereien und durch den Glasverschluß vorne an den Reliquienschreinen sichtbar. Die reich vergoldete Barock-Kanzel hat vier Evangelistenbilder und ein schönes geschnitztes Christusbild. Ein gewaltiges bis zum Gewölbe aufragendes Werk ist der reiche, mächtig wirkende Barockhochaltar mit ornamentierten Säulen, prächtigem Altarbild, Kokotabernakel und kleinerem Aufsatz oben, seitwärts die zwei Statuen St. Bernhard und St. Benedikt mit vergoldetem Habit. Alle geschnitzten Ornamente sind vergolbet, am Tabernakel ist ein Wappen: mitten der Pelikan, rechts Rosen, links ein Kreuz, im untern Feld links ein Stern, rechts eine Taube (vielleicht das Wappen einer Äbtissin?). Das große Altarblatt des Hochaltars stellt dar die Aufnahme der Gottesmutter in den Himmel; unten stehen die tiefbewegten Apostel an der leeren Grabesstätte, oben schwebt Maria zum Himmel empor, von jubelnden Engeln umgeben. Es erinnert an die Niederländer in Farbe und Auffassung und ist unzweifelhaft ein sehr wertvolles Bild. Es kam 1790, laut Inschrift hinter dem Altar, von Kloster Salem nach Rottenmünster, ist aber sicher viel früher gemalt worden (aus der Zeit des Raphael Mengs oder des Martin Knoller). Kunstmalerin Fräulein Freudenreich von Ochsenhausen hat das Bild sorgfältig gereinigt, so daß es in altem Glanze strahlt. Im Chor stehen jetzt auch wieder die alten prächtigen geschnitzten Chorstühle mit einfachen Barockornamenten. Der Rottweiler Altertumsverein hatte sie in Besitz und schenkte sie 1898 wieder der Kirche. Die

kleine zierliche Frauenklosterkirche ist jetzt wieder der Verödung entrißen und dem Gottesdienst zurückgegeben. Am Hauptportal rechts und links sind noch zwei Denkmäler zu erwähnen, das eine ist der Gedenkstein der ersten Äbtissin Williburg, eine Nonne mit Rosenkranz, unten das Rottenmünster Wappen erneuert, ziemlich unkünstlerische Arbeit des 17. Jahrhunderts. Das zweite Steindenmal ist das in die Wand eingelassene Epitaphium der Wiederherstellerin der Kirche und des Klosters, der klugen hochverdienten Äbtissin Ursula, Tochter des Hofgerichtsassessors Dr. Scherlin in Rottweil. Eine lateinische Inschrift verkündigt ihr Lob. Unten das Wappen mit Fischen und Blumen. Oben ein Totenkopf und Wappen von Rottenmünster. (Schluß folgt.)

Eine geistliche Apotheke in Bild und Wort.

Von Dr. Anton Rägele, Niedlingen a. D.
(Fortsetzung.)

Das Delgemälde auf Leinwand mißt mit Blendrahmen in der Länge 82, in der Breite 67 cm. Im Zentrum steht oder schwebt vielmehr die Hauptgestalt, die den größten Teil des Raumes einnimmt, ein verlängertes Brustbild des Heilandes, mit Strahlenimbus, dessen Typus wir unten einer näheren Untersuchung unterziehen wollen.

Oben rechts von dem Nimbus, gleichsam als Motto, steht das Bibelwort:

Kommt her zu mir alle, die ihr mühselig und beladen seith, Ich will euch erquicken. Matth. R. XI, V. 28.

Unterhalb dieses Herrenwortes stehen vier verschiedenartige Gefäße in einer Reihe, je mit der Aufschrift:

Glaub, Hoffnung, lieb,
beständigkeit, Gerechtigkeit.

Das mittlere Feld nimmt das erhabene Bild des göttlichen Arztes bezw. Apothekers Jesus Christus ein, der in der Linken eine Waage (Handwaage mit zierlich geschlungenem Bande) hält, mit der Rechten aus einem großen Gefäß mit einem Löffelchen in die Waagschale schöpft; es ist ein Topf voll kleiner Kreuzchen und trägt die Aufschrift

Kreuzwurz. Links von diesem stehen Gefäße, je mit der Signatur: Augentrost, Wein und Wasser; unterhalb, rechts von dem in der Mitte stehenden Kreuzwurz, ein kleines Lot mit Schalentgewichten. Unmittelbar unterhalb der Wage sind auf einem vor dem Heiland stehenden Tisch in zwei Reihen aufgestellt elf in der Farbe stets wechselnde Standgefäße mit den Aufschriften: erforschung des Gewissens, reu und leid, ein lautes Herz, Keuschheit, friedfertigkeit, sanftmuetigkeit, barmherzigkeit, Geduld in leiden, Gehorsam, heiterkeit.

Das ganze Bild erklärt eine im untersten Feld angebrachte Inschrift mit dem Titel:

Eine guette köstliche Arznei für allerley krankheiten deiner seel und deines leibs!

Erstans: schicke ein botten deines andechtigen Gebetts in die Apotheken der h.h. Dreifaltigkeit und bitte den vatter, den john und hl. geist, daß Er dir gebe 1 loth Sanftmuetigkeit, 2 loth Demuetigkeit, 3 loth barmherzigkeit, 4 loth bescheidenheit, 5 loth lauterkeit des gemueths und des leibs. dieses stoß alles under einander; 6 loth Zucker göttlicher lieblichkeit, 7 loth Glaub und Hoffnung und die betrachtung des unschuldigen Blutes vergessens unser lieben herren Jesu Christi, du wirst sehen, daß dir Gott eine Einsprechung schickh . . . den Zähler deiner Augen und trinke abher.. alle 5 Tag nach einander: den Ersten Tropfen am Morgen, den verstand durch Erkenntnuß zu Beständigkeit. den anderen tag hab reu und leyd über deine sünd: den dritten hab ein lautes Demuet, den vierten thag ein Geduld in Leid und mueligkeit. Den fünften tag hab ein starken fürsatz hinfür an nit mehr zu sündigen und hüet dien vor sünden und denck daran: du muest sterben! . . . und wirst gesund an deiner Seel werden.

hernach so nimb auch ein kräftiges Conserve¹⁾ welches dich stergeth durch

¹⁾ Wahrscheinlich ist Confect zu lesen, ein Ausdruck, der schon früh für ein Hauptprodukt der früheren Apotheken, „zuckergerückte Arznei und Schokolade“ (Schelenz, S. 386) gebraucht wurde; Confectschachteln aus dem 16. Jahrhundert aus Wolfenbüttel und Nürnberg sind noch erhalten. Zahlreiche Vorschriften zu Confectiones finden sich schon in mittelalterlichen Arzneibüchern. Der

den empfang des hochwürdigen sacraments des altars, dieses mittel ist bewert, und helfet für alle arzneien in deines ganzen lebens. . . .

was du wirst brauchen, so geh viel der zu der himmlische doktor, daß ist Gott der vatter, der arzt der Sohn, der Apotheker der hl. Geist.

Eine ganze Klosterapotheken mit ihrem vollständigen Inventar tritt uns also hier vor Augen: der Apotheker mit seinem Bild und Wahlspruch, der Einladung zum Eintritt in die Stätte der Heilung und Hilfe; Arzneien, Wage und Gewichte, Standgefäße und Töpfe mit Aufschriften, Rezept mit Vereitungs- und Gebrauchsanweisung. — Fürwahr ein belehrender Einblick in die geheimnisvolle Einrichtung früherer Apotheken, ein Dokument zur Geschichte des Apothekerwesens im 17. Jahrhundert, wäre nicht alles in allegorischer Tendenz in das Gebiet des religiös-sittlichen Lebens übertragen. Wir haben eben hier eine geistliche Apotheke in Bild und Wort vor uns. Um zum tieferen Verständnis ihrer geheimnisvollen Inschrift zu gelangen, muß erst eine Brücke geschlagen werden von der realen Welt des Klosterapothekenbildes zur übersinnlichen Auffassung von Krankheit und deren Heilmittel, von der Geschichte zur Mystik in der literarischen und künstlerischen Vertretung medizinisch aufgefaßten Christentums.

Wissenschaftliche neueste Bearbeitungen der Geschichte des Apothekerwesens, die auch den kulturgeschichtlich bedeutamen Bilderschatz bis zu den seltensten Raritäten wirklicher oder allegorischer Darstellungen aufgeführt haben, bieten wenig Analoges, so in den von Georg Steinhilber herausgegebenen Monographien zur deutschen Kulturgeschichte: Der Arzt und die Heilkunst in der deutschen Vergangenheit, mit 153 Abbildungen, Leipzig 1900, von Peters oder desselben Verfassers zweibändiges Werk: Aus pharmazeutischer Vorzeit in Wort und Bild, zweite Auflage, 1891—1899.

Strasburger Arzt Gualtherus Nyff verfaßte 1548 ein Werk, „Confectbuch oder Haus-Apothek“. Ueber Bedeutung und Bedeutungswechsel des strittigen „Confect“ s. Peters, „Aus pharm. Vorzeit“ I, S. 15 ff.

Ein Bild aus und über Klosterapotheken, wclch ein Licht fällt von ihm nicht auf eine der schönsten Seiten klösterlicher Charitas und klösterlicher Wissenschaft vergangener Tage! Schon in den frühesten Zeiten hatte in den Klöstern die Heil- und Arzneikunde eine Stätte gefunden; vor ihren Pforten fanden sich Arme und Glende ein, die Gaben werktätiger Nächstenliebe zu empfangen, nicht bloß Heilmittel für die Krankheiten der Seele. Erhoben sich ja in und um die Klöster die ersten Krankenhäuser, deren Errichtung das Konzil von Nizäa besonders empfohlen hatte.¹⁾ Bald wurden sie auch in Deutschland die Pflanzstätten wie der schönen Wissenschaften, so auch der Heil- und Arzneikunde. Sie bauten Arzneikräuter an, deren Kenntnis teils auf eigener Erfahrung und mündlicher Ueberlieferung, teils aus den von ihnen abgeschriebenen medizinischen Werken antiker Autoren geschöpft wurde. So erhielt schon die Abtissin Gadburga im angelsächsischen Kloster Minster in Kent von des hl. Bonifatius Schüler und Nachfolger Willus allerlei Spezereien und Drogen.²⁾

W a l a f r i e d Strabo im Kloster Fulda besingt in seinem Hortulus, dem Abt Grimaldus gewidmet, 25 größten- teils zu arzneilichen Zwecken gezogene Gewächse.³⁾ Berühmt ist G i l d e g a r d, die Abtissin des Klosters Ruppertsberg bei Bingen a. Rh., 1136 bis 1179. Sie hatte Abälards⁴⁾ Rat an die Nonnen von St. Marcel bei Chalons, Bunsdarznei und Heilkunst aus Barmherzigkeit zu bereiten und zu üben, befolgt in der Praxis wie in der Theorie. Sie ist die gefeierte Verfasserin der sprachlich und kulturhistorisch bedeutsamen *Physica* oder *Liber Simplicis medicinae*.⁵⁾ Zu

ihrer Person wie in ihren Schriften tritt der eigenartige Zusammenhang klösterlicher Heilkunde und mystischer Seelenheilung, wie auf unserem Bilde, schon deutlich hervor.

Erst seit dem 13. Jahrhundert sind Apotheken in den Städten unter deren Aufsicht nachweisbar. Das 16. Jahrhundert bezeugt ein Anwachsen pharmazeutischer Industrie in den Klöstern, so der Dominikaner in Santa Maria Novella in Florenz.¹⁾

Auch von Apothekerinnen wird mehrfach berichtet, so von einer Komteß de Govre,²⁾ Marie Meurdac u. a.³⁾ Ueber Frauen als Apothekerinnen, mehr als gelegentliche Helferinnen denn als eigentliche Pharmaziebesitzende nach Schelenz' Ansicht S. 385, hat das mittelalterliche Schrifttum zahlreiche Belege, z. B. im Walsartielied legt Hilgund heilenden Verband, vgl. Jsolde im Tristan, die Heilerinnen Greß bei Hartmann von der Aue, die Königin in Wolfram's von Eschenbach Parzival, das wilde Weib im Gudrunlied. Vom Standpunkt der Geschichte wie der Heimatkunst interessiert uns wohl mehr noch folgendes: Auf einem Grabstein im Chor des Ulmer Münsters befindet sich ein Denkmal, wohl das einzige in seiner Art, das eine Apothekerin verewigt, eine Frau in bürgerlicher Kleidung des 14. Jahrhunderts, auf einem Stund stehend, hinter dem Kopf ein Kissen mit dem Wappen der Familie Ehinger. Um den Grabstein läuft die Inschrift: anno domini⁴⁾ MCC CLXXXIII starb Margareta apotekerin hainczen winkels tochter an sant Matthevs tag. Wahrscheinlich war der nicht genannte Gemahl der Apothekerin ein Angehöriger der Familie Ehinger. Die große Ge-

¹⁾ S. Schelenz, Geschichte der Pharmazie, 1904, S. 181.

²⁾ Schelenz, S. 299; Flückiger, Dokumente zur Geschichte der Pharmazie, 1876, S. 443 bis 562; 866. Die innere Einrichtung der Apotheken schildert ein illustriertes Buch der Vergiftkunst (Straßburg, 1500).

³⁾ Herausgegeben von Neuf, Würzburg 1834, f. auch Peters, Der Arzt, S. 47.

⁴⁾ In Abälards Briefen an Heloise (deutsch Reclam S. 242) wird die Apotheke erwähnt.

⁵⁾ Schelenz S. 324; Verendes, Pharmazeutische Post, Wien 1894.

¹⁾ Schelenz S. 432. San Marco in Florenz hatte ebenfalls eine berühmte Apotheke, die heute noch besteht und Eigentum der Dominikaner geblieben ist. Ueber die Pflege der Medizin bei den Benediktinern f. Stud. und Mittelalt. B. C. D. 4 (1883) 89 ff.

²⁾ Ebenda S. 465.

³⁾ Ebenda S. 515.

⁴⁾ Sicher falsch (bloß anni aus oni) ergänzt Peters, Aus pharm. Vorzeit I, S. 25. Vgl. auch die nachträglich erst gefundene Besprechung des Denkmals in den Ulmer Münsterblättern 5. 81, gegen deren Deutung auf eine Apothekergemahlin Kornbeck in Würtbg. Vierteljahrsh. 2 (1898), S. 162.

schichte der Pharmazie von Schelenz weist nur auf eine von Nonnen im Hotel-Dieu in Clermont betriebene Apotheke hin, „die so wohl eingerichtet war, wie irgend welche in Paris“, in der auch Heilmittel und Specifica verkauft wurden.¹⁾ Sie müssen viele Verbreitung in Klöstern gefunden haben, bis Benedikt XIV. 1741 und Maria Theresia in Oesterreich die Klosterapotheken durch Verbote, wohl wegen mancher Unzuträglichkeiten im Vertrieb, schlossen.²⁾ Apothekerinnen in Tätigkeit zeigt das Bild von Schuppach's Apotheke. Apotheken der Nonnenklöster, mehr im Umfang von Hausapotheken, bezeugt die erwähnte Geschichte auch für das nächste Jahrhundert noch.³⁾ (Fortsetzung folgt.)

Geschichte der kirchlichen Kunst im oberen Filstal.

Mit besonderer Berücksichtigung der Architektur.

Von Pfarrer Wunder, Mühltäufen.

(Fortsetzung.)

9. Wiesensteig.

a) Stiftskirche zum hl. Cyriak.

Das Benediktinerkloster in Wiesensteig wurde im Jahre 861 von den Grafen von Helfenstein gestiftet und schon gar bald in ein weltliches Chorherrnstift umgewandelt. Die jetzige Kirche ist schon die zweite an dieser Stelle und wurde im Jahre 1466 erbaut, nachdem die alte romanische Kirche durch Brand zerstört worden war. Von diesem alten romanischen Bau ist fast nichts mehr erhalten geblieben; doch wurden vorigen Herbst unter dem Hochaltar der jetzigen Kirche die Ueberreste der alten romanischen Krypta entdeckt. Erhalten sind noch einige Gewölbejoche, ruhend auf runden Säulen mit romanischen, schmucklosen Kelchkapitellen.⁴⁾ Die Kirche von 1466 war ein einschif-

figer, durchweg mit Streben besetzter Bau mit im Achteck schließendem Chor und zwei Westtürmen, von denen nur der südliche vollendet war und mit hohem Helm endigte. Sie hatte drei Portale, eines zwischen den zwei Türmen, die anderen an der Nord- und Südseite, sowie schöne Maßwerkfenster aus rotem Sandstein.¹⁾ Im Jahre 1648 wurde diese herrliche Kirche, deren Inneres 12 Altäre barg, von den Schweden angezündet und brannte ab bis auf die massiven Mauern. Erhalten blieb auch das Gewölbe des Chors, das aber A. 1719 wegen Baufälligkeit abgetragen und durch ein neues ersetzt werden mußte.²⁾ Obgleich durch die Drangsale des 30jährigen Krieges bettelarm geworden, machte sich das Stift doch alsbald wieder an den Aufbau der halbzerstörten Stiftskirche. Schon im Jahre 1652 verfiel Zimmermann Martin Straub von Wäldchenbeuren das Langhaus mit zwei liegenden Dachstuhl, desgleichen den Chor und die Sakristei, endlich die Türme mit „welichen Häuben“.

1686 kommen wieder Arbeiten an der Sakristei vor nach Plänen des „Michel Thum, architectus“ (derselbe erbaute auch die Kirche auf dem Schönenberg), 1719 machte Christian Widmann, Gips- und Maurermeister im Kloster Elchingen, einen vorläufigen Ueberschlag über Reparation der Stiftskirche (neues Gewölbe, zwei Kapellen, zusammen 9300 fl. ohne Stuccator und Fuhrlohn).

Leider ist der großartige Plan dieses bekannten Baumeisters, nach dessen Plänen u. a. auch das Kloster (nicht Kirche) in Wiblingen gebaut wurde, nicht oder doch nur zum Teil zur Ausführung gekommen. Nach seinen Plänen wären am Chor zwei Kapellen ausgebaut, Chor und Schiff mit neuen Gewölben versehen worden. Zur massiven Einwölbung des Langhauses war dasselbe zu breit, auch die Mauern zu nieder und zu schwach; des-

¹⁾ Spuren dieses Maßwerks wurden unter dem Schutt der Krypta aufgefunden.

²⁾ Diese und die folgenden baugeschichtlichen Notizen wurden zum größten Teil entnommen den Stift-Wiesensteig'schen Akten im R. Staatsarchiv Stuttgart, die dem Verfasser dieses bereits willigst zur Verfügung gestellt wurden.

¹⁾ Ebenenda S. 519, und Frauen im Reiche Aesulaps 1900. 1671 errichteten die Jesuiten in Glogau eine Apotheke, s. S. 511.

²⁾ Schelenz S. 575. Auch kirchliche Verbote, z. B. 1565, s. Schelenz S. 305, 321, 345, 447.

³⁾ Ebenenda S. 575.

⁴⁾ Eine genauere Untersuchung war bisher unmöglich, weil die Krypta beinahe bis an die Kapitelle mit Schutt angefüllt ist.

wegen „muß im Langhaus noch so viel Gemäuer von dem Chor an bis zu den Thürmen gemauert werden, bis es dem Chorgemäuer gleich hoch (ca. 15—16 m). Weiters sollten im Langhaus Pfeiler von den Seitenmauern hineingestoßen werden, diese sollten bis unter das Dach hinaufgeführt werden, damit sie den Dachstuhl mit tragen helfen.“ Wäre dieser Plan zur Ausführung gekommen, dann hätte die Stiftskirche den damals beliebten Grundriß erhalten: Einschiffiges Langhaus mit eingezogenen Pfeilern und Kapellen dazwischen, wie z. B. in Obermarchtal, Friedrichshafen, Schönenberg. Der Innenraum hätte natürlich dadurch bedeutend an Höhe und lebhafter Raumgliederung gewonnen. Aber, wie gesagt, es blieb beim Entwurf; offenbar scheute das Stift die großen Kosten; denn auch die Thürme hätte man konsequenterweise höher hinaufführen müssen, da das gewaltige Satteldach des Schiffes sie beinahe an Höhe übertroffen hätte. Dem Barockbaumeister waren die alten gotischen Fenster zu hoch und zu schmal, deswegen sollten dieselben „um etwas Weiteres, was es leiden mag, ausgehauen werden, auch von unten her noch etwas in die Fenster eingemauert werden, damit sie in bessere Formen kommen täten“. Beim folgenden Umbau wurden die Fenster in ihrer Breite belassen, dagegen oben abgerundet. Endlich hätte das Langhaus um 2 Schuh aufgefüllt werden sollen, „damit es etwas aus dem Boden komme und der Zutritt vor dem Chor um etliche Tritte weniger würde“.

1719 wird der Chor neu eingewölbt und mit Stuccaturen versehen, auch ein neuer Hochaltar aus Stuckmarmor aufgestellt. Sämtliche Stuckarbeiten an Chor und Hochaltar, die alle noch erhalten sind, lieferte Melchior Paulus, Bildhauer aus Ellwangen, um 1030 fl. „und seiner Hausfrauen ein Specie Ducat Trinkgeld“. Die Stuccaturen dieses bedeutenden Meisters, im französischen Barock, sind überaus geschmackvoll, sowohl was die Ornamentik als auch das Figürliche anbelangt. Der Hochaltar in der Schönenbergkirche hat so viel Ähnlichkeit mit dem Wiesensteiger, daß Melchior Paulus mit Bestimmtheit auch als der Meister des ersteren bezeichnet werden

kann.¹⁾ Als Marmorierer waren am Hochaltar beschäftigt Meister Christian Mayr und Meister Kaspar Buchmüller und bekamen 523 Gulden, als Vergolder und Maler Hans Jerg Straub, Schreiner in Wiesensteig, vielleicht der Vater des bekannten auch in Wiesensteig tätigen Johann Straub, bayerischen Hofbildhauers. Nachdem schon ca. 1660 neue Chorstühle aufgestellt worden waren, sind hiemit die Arbeiten im Chor im ganzen abgeschlossen.

Auch das Schiff der Kirche wurde bald nach dem Brande, wenigstens provisorisch, in Stand gesetzt, denn schon am 11. Mai 1658 wurden von Georgius Sigismundus, Episcopus Heliopolitanus, Suffraganeus Constantiensis, sechs Altäre in der Stiftskirche konsekriert. Zu diesen sechs Altären aber fehlte allem nach noch der Oberbau, der erst im Lauf der nächsten Jahrzehnte bei den einzelnen Altären hinzugefügt wurde. Seine jetzige Gestalt erhielt das Langhaus in den 70er und 80er Jahren des 18. Jahrhunderts: Stuccaturen im Stil des Louis XVI., ebensolche Altäre und Kanzel. Die schönen Barockaltäre aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts mußten neuen, aber keineswegs schöneren weichen. Der flache Plafond wurde von J. A. Huber von Augsburg mit drei kolossalen Deckenfresken aus der Legende des hl. Cyriak geschmückt. In diesem Zustand verblieb die Kirche bis auf unsere Tage; vor zwei Jahren wurde sie einer durchgreifenden Restauration unterworfen. Bei der Bemalung wurde im allgemeinen, und zwar mit Recht, von Farben abgesehen und bloß eine reiche, fast zu reiche Vergoldung angewandt. (Schluß folgt.)

Die Kapelle (jetzige Pfarrkirche) zur schönen Maria auf dem Hohenrechberg.

Von Theodor Schön.

(Fortsetzung.)

6. In den ältesten Zeiten (das ist im 13. und 14. Jahrhundert) war schon ein solcher großer Zulauf des Volkes auf der Wallfahrt, daß an gewissen Tagen und Hauptfesten ganze Jahrmärkte auf der

¹⁾ Vgl. Rüd. und Pfeiffer, *Zeit*, fol. 6 zu Tafel 32.

oberen Fläche des Berges gehalten wurden.“

In dem 1275 verfaßten liber decimationis clerici Constanciensis pro papa („Freiburger Diözesanarchiv“ I, 1865, 1—304) kommt die Kapelle auf dem Rechberg nicht vor. Es dürfte daher die Kapelle, die später als das am Ende des 13. oder Anfang des 14. Jahrhunderts geschnitzte Gnadenbild entstanden sein muß, erst im 14. oder 15. Jahrhundert gebaut worden sein. Die erste sicher beglaubigte Nachricht vom Vorhandensein der Kapelle fällt in das 15. Jahrhundert. Am 29. September 1424 kaufte die Kirche und Kapelle unser lieben Frauen zu Rechberg zwei Güter um 350 Gulden und andere um 1434 Gulden.¹⁾ Im Jahre 1482 stellte dann Siegfried v. Holz „den Hailigenpflegern zu unser Frauen uff dem Berg zu Rechberg“ einen Schuldschein aus und setzte ein Gütle zu Dongdorf zum Unterpfand ein.²⁾ Diese alte Kirche „zu Rechberg uff dem Berg“ stand noch, allerdings verlassen, zu Zeiten Oswald Gabelkovers († 31. Dezember 1616), welcher in seinen genealogischen Collectaneen im Rgl. geh. Haus- und Staatsarchiv sagt: „in der alten Kirchen sind die Wapen an den Säulen gemalt, ad dextram 1. Rechberg, Helfenstein, Hohenlohe, ad sinistram 1. Rechberg, 2. Beringen, Kirchberg.“

Diese Wappen hat Heinrich v. Rechberg zu Hohenrechberg († anfangs 1438) malen lassen. Denn seine Gattin war Gräfin Agnes v. Helfenstein, seine Mutter Gräfin Sophia v. Beringen (vermählt mit dem 8. September 1403 gestorbenen Wilhelm v. Rechberg), seine Großmutter Agnes v. Hohenlohe-Braunfeld (Gattin Albrechts v. Rechberg, des Schilcher), seine Urgroßmutter Gräfin Anna v. Kirchberg (Gattin Albrechts v. Rechberg, der am 20. März eines unbekannten Jahres vor 1328 starb). Da Heinrich v. Rechberg seine Ahnenwappen an den Säulen dieser alten Kirche anbrachte, dürfte er deren Erbauer gewesen sein und somit der Bau in den

Anfang des 15. Jahrhunderts fallen. Es war jedenfalls ein einfacher Bau, aber wohl vielleicht schon ein steinerner, da um jene Zeit in Schwaben die hölzernen Kirchen steinernen Platz gemacht hatten. Allerdings spricht die Ueberlieferung immer von einer hölzernen Kapelle. Doch schon bald genügte der Bau nicht mehr.

Dekan Debler fährt nämlich in seiner Chronik fort: „Im Jahre 1488 baute der edle Ritter Ulrich v. Hohenrechberg eine neue, steinerne Kapelle statt einer hölzernen und ließe das Gnadenbild darein setzen, und im Jahr 1496 gab er auch 130 Gulden her, damit ein ewiges Licht hievon in der Kapelle angeschafft werde. Er stiftete auch in seinem Testament 1000 Gulden zu einer ewigen Messe, welche Stiftung aber nach seinem Tode (9. September 1496) aus Mangel der Barichaft nicht konnte erfüllt werden. Wolfgang, sein Sohn, der diese Stiftung hätte befolgen sollen, ließe in seinem Testament (er starb 27. Juni 1540) diese Aeußerung von sich, daß er bishero außer Stand gewesen (sei), sich selber von Schulden zu entledigen. Dessen ungeachtet litte die Wallfahrt niemals Mangel an Priestern, denn es ist sehr zu vermuten, daß Rechberg schon in den ältesten Zeiten einen eigenen Pfarrer und Priester gehabt habe, so aber vielleicht durch Verwüstung jener Gegend aufhörten,¹⁾ wie es selber noch mit der Pfarr Grünwelden ergieng. Die Vermuthung gründet sich auf das alte Bruderschaftsbuch zu Weiffenstein, welches bis auf das 13. Jahrhundert hinreicht. In diesem kommen unter andern Verstorbenen ein Pfarrer und ein Dechant zu Rechberg vor. Zudem hatte jeder Zeit eine jeweilige gnädige Herrschaft auf dem Hohenrechberg ihren eigenen Priester in dem Schloß mit einem consecrirten Altar in der Schloßkapelle, welche nunmehr eingegangen ist, und solle damals diese Kapelle unter das Bistum Augsburg gehört haben. Nun hat aber das dajelbstige Schloß zweifelsohne die Pflicht der Unterhaltung gehabt, die sich

¹⁾ Oberamtsbeschreibung Gmünd, S. 411, Schwäb. Altbl. 1893, 7.

²⁾ Gräfl. Rechberg. Archiv in Dongdorf, Kasten VIII, Fach II, Nr. 6.

¹⁾ Das wird wohl eher geschehen sein unter Ulrich v. Rechberg († anfangs 1585), der ein eifriger Lutheraner war.

zugleich auf die Sorge für die Capelle auf dem Berg erstreckte.“

Die immer zunehmende Zahl der Andächtigen bestimmte im Jahre 1488 also Ulrich v. Rechberg, den Stifter des Fideikommisses, eine neue Kirche oder Kapelle von Stein zu bauen in der Nähe der stehengebliebenen älteren.¹⁾ Im Jahre 1491 stiftete derselbe in die Kapelle eine ewige Messe, die nach einem Revers von 1492 der Mutterkirche Waldstetten unschädlich sein sollte.²⁾ Am 23. Mai 1496 stiftete Ulrich v. Rechberg noch weiter in die neue Kapelle von Hohenrechberg ein ewiges Licht mit 130 Gulden.³⁾ Am 9. September 1496 starb er. Seine Witwe vollführte die Stiftung der ewigen Messe, die durch den Tod Ulrichs nicht zu stande gekommen zu sein scheint, indem sie dieselbe am 16. Oktober 1496 mit 1800 Gulden ausstattete.⁴⁾ In seinem Testamente hatte übrigens Ulrich zu diesem Zwecke 1000 Gulden angewiesen. Ob die Erzählungen Deblers, diese Messstiftung sei nicht perfekt geworden, weil im Nachlaß Ulrichs nicht das gestiftete Kapital vorhanden war und auch sein Sohn dieses nicht bebesen habe, richtig ist, scheint doch sehr zweifelhaft. Wahrscheinlicher ist doch, daß diese Messstiftung perfekt wurde und ein eigener Priester in der Kapelle auf dem Hohenrechberg⁵⁾ fortan waltete selbst in der Zeit, da Ulrich v. Rechberg auf Hohenrechberg († anfangs 1585) vom katholischen Glauben abfiel und lutherisch wurde. Denn noch 1590 erfolgte bischöfliche Vorladung des Pfarrers von Hohenrechberg auf ein Kuralkapitel (Katholisches Kirchenrats-Archiv in Stuttgart Nr. 503). Noch vor dem Tode trat dieser Ulrich im Jahre 1583 Hohenrechberg und damit das Patronatsrecht der Kapelle an seine Vettern Stauffenecker

Linie ab. Doch starb diese Linie mit den Gebrüdern Melchior Zeit († 1591) und Konrad († 1592) und des letzteren Sohn Albrecht Hermann († 1599) aus. Jetzt besetzte Württemberg Hohenrechberg und überließ es erst 1601 an Kaspar Bernhardt v. Rechberg gegen 18 000 Gulden als Familienfideikommiß. Martinus Crusius in seinem Suevicorum annalium liber paraleipomenos, S. 49 schildert anschaulich die Wallfahrt „ad famosam Mariam Rechbergensem“ und erwähnt die Votivgeschenke sowie den mit der Wallfahrt verbundenen Jahrmarkt. Sobald wieder der Hohenrechberg aus den Händen des protestantischen Württembergs in die des katholischen Hauses Rechberg gekommen war, kamen auch für die Kapelle bessere Zeiten. Die Söhne des neuen Besitzers, Kaspar Bernhard I. v. Rechberg, den offenbar nur der Tod (1605) hieran gehindert hatte, sorgten dafür, daß die Kapelle wieder mit Priestern versehen wurde. Im Jahre 1610 schlossen Joh. Philipp, Joh. Wilhelm und Kaspar Bernhard II. v. Rechberg, Gebrüder, mit dem Varsüßer-provinzial Karl zu Gmünd einen Vertrag über Abhaltung eines sonn- und feiertäglichen Gottesdienstes in der Kapelle zu Hohenrechberg gegen 160 Gulden jährlich.¹⁾

Dekan Debler meldet weiter in seiner Chronik: „Den 21. Juli 1623 Morgens zwischen 6 und 7 Uhr hat es in der Kirche zu Rechberg eingeschlagen.“²⁾ Zu diesem Unglück kamen dann noch die Verwüstungen des 30jährigen Krieges. Als die Franzosen 1648 die Burg Hohenrechberg besetzten, wird wohl auch die Kapelle gelitten haben. Auch nach dem Friedensschluß gab es Widerwärtigkeiten. Als in den Jahren 1666 und 1667 Graf Hans v. Rechberg, der Sohn des 1626 in den Grafenstand erhobenen und 1651 gestorbenen Kaspar Bernhard II. v. Rechberg, mit der Stadt Gmünd in Streit geraten war, verbot der Magistrat der letzten seinen Bürgern, die Wallfahrtskirche zu Hohenrechberg zu besuchen.³⁾

¹⁾ Oberamtsbeschreibung Gmünd, S. 411; Schwab. Taschenbuch 1820, 141—142; Schwab. Altbl. 1893, 7.

²⁾ Oberamtsbeschreibung Gmünd, S. 450.

³⁾ Gräfl. Archiv in Donzdorf, Kasten III, Fach B.

⁴⁾ J. A. Hind, Familiengeschichte der Grafen und Herrn von Rechberg und Rothenlöwen. (Handschrift des gräflichen Archivs in Donzdorf.)

⁵⁾ Man vergleiche über diese zweite Kapelle diese Zeitschrift 1893, 70 ff.

¹⁾ Gräfl. Rechberg. Archiv in Donzdorf, Kasten XV, Fach XV, Nr. 19; Oberamtsbeschreibung Gmünd, S. 411.

²⁾ Oberamtsbeschreibung Gmünd, S. 411.

³⁾ Hind, Gmünd, S. 130.

Graf Hans starb 1676 und Hohenrechberg erbte sein Vetter Bernhard Vero Freiherr v. Nechberg. Jetzt kamen endlich noch bessere Zeiten für die Kapelle. Die Gemahlin des neuen Besitzers, Freifrau Maria Jakobea v. Nechberg, geborene Gräfin Fugger zu Kirchberg und Weißenhorn, stiftete dd. München, 3. Dezember 1676 eine wöchentliche ewige Messe auf alle Sonntage in unser lieben Frauen Gotteshaus zu Hohenrechberg und fundierte sie mit 800 fl. Dieses Kapital wurde dem Augustinerkloster zu Gmünd zugestellt, welches durch einen seiner Ordensgeistlichen fortan die Messe lesen lassen sollte.¹⁾ (Fortsetzung folgt.)

Literatur.

Vergleichende Gemäldestudien von Karl Voll. Mit 50 Bildertafeln. München und Leipzig (Hg. Müller) 1907. 202 S. Preis ungeb. 7 M. 50 Pf.

Der Verfasser bietet uns damit ein Buch, das einer empfindlichen Not abzuhelpen im Stande ist, was bei der heutigen Bücherproduktion etwas heißen will. Sein Zweck ist: Schulung des Auges durch Vergleichung. Das Buch ist aus Vorlesungen am kunstgeschichtlichen Seminar in München herausgewachsen und ist hauptsächlich für die Studierenden der Kunstgeschichte und für den kunstgeschichtlichen Unterricht an Mittelschulen berechnet. Die Anordnung des Buches gleicht einigermaßen der in dem kürzlich erschienenen Buch von Charles Cassin, »How to study pictures«; nur verzichtet Voll auf die dort vorwiegenden ethischen und kulturgeschichtlichen Erörterungen, um sich ganz und gar auf die ästhetischen Gesichtspunkte zu beschränken. — Das Charakteristische und zugleich Lehrsreiche besteht darin, daß jeweils Original und Kopie oder ein Bild vor und nach der Restaurierung oder verschiedene Bearbeitungen eines bestimmten Stoffes einander gegenübergestellt und bis in alle Einzelheiten hinein verglichen werden. Dabei wird besonders auf die stilistischen Unterschiede aufmerksam gemacht, welche aus dem künstlerischen Zeitgeschmack oder der gerade herrschenden Kunstströmung entstanden werden müssen. Es werden im ganzen 22 Bilder besprochen, die der kunstgeschichtlichen Entwicklung des 15. bis 17. Jahrhunderts entnommen sind, zum größeren Teile religiösen Inhalts. — Es wäre bei der trefflichen Einführung, die der Verfasser zu geben weiß, ein sehr begreiflicher Wunsch, wenn er die Auswahl zeitlich und stofflich noch etwas weiter ausgedehnt hätte. Ich hätte es nicht ungern gesehen, wenn er auch die Landschaftsmalerei hereingenommen hätte. Eine sehr wichtige Lehrunterweisung wäre auch zu gewinnen gewesen, wenn der Verfasser etwa an-

nähernd oder ganz gleichzeitige Behandlungsweisen gleicher Stoffe in verschiedener Technik (Fresko und Tafelmalerei) herausgesucht hätte. Es wäre ihm ja gewiß nicht schwer geworden, geeignetes Vergleichsmaterial zu finden. Damit wäre dann die willkommenen Gelegenheit geschaffen gewesen, die Charakteristik in den ästhetischen Qualitäten der Monumentalmalerei hervorzuheben. Aber wir müssen für das Gebotene dankbar sein. Das treffliche Buch ist in die Hand aller Kunstbesessenen zu wünschen. Man kann sehr viel daraus lernen.

Tübingen. Prof. Dr. L. Baur.
Kunstgaben in Hefiform, herausgegeben von der »Freien Lehrervereinigung für Kunstpflege« zu Berlin. 1. Wilhelm Steinhilber, Göttliches und Menschliches. 16 Reproduktionen mit einem Geleitwort von G. Krügel. 2. Hans Thoma, Ein Buch seiner Kunst. 16 Reproduktionen mit einer Einleitung von W. Rogge. 3. Vom Heiland. Ein Buch deutscher Kunst. 18 Reproduktionen. 4. Alfred Rethel. 16 Zeichnungen und Entwürfe mit einer Einleitung von W. Friedrich. 5. Fritz v. Uhde. Eine Kunstgabe für das deutsche Volk. Mit einem Geleitwort von A. Troll. — Mainz. (Verlag von J. Scholz.) Preis jedes Heftes 1 M.

Die freie Lehrervereinigung für Kunstpflege gibt in Hefiform zu dem erstaunlich billigen Preise von 1 Mark Reproduktionen der bedeutendsten Werke unserer großen Maler in die Hände des deutschen Volkes. Die Auswahl der Künstler ist zweifellos eine gute. Bedauerlich aber ist, daß die katholischen deutschen Künstler, ein Cornelius, ein Führich, Veit, Seib, Fugler u. a. nicht oder mindestens noch nicht berücksichtigt sind.

Auch die Auswahl der Bilder wird man im allgemeinen loben können. Doch möchte es zweifelhaft erscheinen, ob beispielsweise der Charon Steinhilbers, der Jüngbrunnen, oder von Hans Thoma der Traum und Meereserwachen ganz glücklich gewählt sind. Sie erscheinen für das Empfinden und Verständnis des Volkes zweifellos zu fremd, zu sehr symbolistisch und entlegen. Die Reproduktionen, zum Teil mehrfarbig und auf starkem Kunstdruckpapier, sind durchweg gut. — Der Text, der einzelnen Heften als Einleitung beigegeben ist, führt in knappem Überblick und einigen kräftigen Strichen in die künstlerische Eigenart der einzelnen Meister ein. In der Form leidet er an einer zeitgenössischen Krankheit, die fast in allen Kunstessays bemerkt werden kann: Warum denn so fürchterlich gestylt und geschrubt? In dieser Stilform liegt weder Poesie noch Wahrheit.

Das Heftchen »Vom Heiland« möchten wir unseren Lesern insbesondere empfehlen. Es ermöglicht zugleich einen Vergleich verschiedener Formen und Strömungen religiöser Malerei.

Tübingen. Prof. Dr. L. Baur.
Steinle-Nappe, herausgegeben von Dr. Joseph Bopp. München. (Allgemeine

¹⁾ Kgl. geh. Haus- und Staatsarchiv in Stuttgart, Rep. Gmünd. II, S. 4436, graf. Nechberg. Archiv in Donzdorf, Lade III.

Verlagsgesellschaft). Preis geh. 4 M., geb. 4 M. 80 Pf.

Der bekannte Kunstschriftsteller J. Popp hatte vor etwa einem Jahre in einer Monographie (Band III der Sammlung „Kultur und Katholizismus“, Kirchheimische Verlagsbuchhandlung, Mainz) die charakteristische Persönlichkeit und Kunst Steinles mit großer Liebe und seinem Verständnis gezeichnet. Neuerdings ist von ihm gleichsam zur Ergänzung und Illustration seines geschriebenen Wortes eine Steinle-Mappe herausgegeben worden. In Preis und Ausstattung den „Kunstwart“-Mappen ähnlich gehalten, bietet dieselbe 10 sehr wohlgelungene Lichtdrucke nach Handzeichnungen des Meisters nebst Einleitung und Bildertext. Der Zweck, Steinle vor allem als Romantiker vorzuführen, wird durch die getroffene Auswahl aufs beste erreicht. So ziemlich alle Töne, über welche die Romantik verfügt, schlagen aus diesen Bildern an unser Ohr: neben der poetisch verklärten Heiligenlegende (Leben der hl. Euphrosyne; ein Engel spielt St. Franziskus die Orgel) und der das Menschenleben bald nach seiner heiteren (eine alte Geschichte), bald nach seiner ergreifenden Seite (Großpönitentiar) wiedergebenden Volksliedstimmung finden wir besonders das deutsche Märchen vertreten, und zwar ebenso in seinem geheimnisvollen Zauber (Zug der Nebelstöße zum Schlosse des Rhein) wie in seinem tief-sinnigen Ernst (Fischer Petrus und seine Frau Marjibille) oder schallhaften Humor (Schneewittchen und die 7 Zwerge; wer das Glück hat, führt die Braut heim). Der Duft echter Märchenstimmung umweht uns beim Durchblättern dieser Mappe, wir fühlen uns unwillkürlich selbst zurückversetzt in die Zeit, wo auch wir wie die Kinder auf dem Blatt „Ostermorgen“ fröhlich spielten oder

wie in der köstlichen „Märchenerzählerin“ zu Füßen einer alten Ruhme saßen und aus deren Munde die alten und doch immer wieder neuen Geschichten von greulichen Drachen, kühnen Rittern und verzauberten Prinzessinnen zum erstenmal vernahmen. — Für eine künftige ähnliche Publikation wäre nur zu wünschen, daß die Bilder unmittelbar nach den Originalhandzeichnungen des Künstlers reproduziert würden und nicht, wie es hier vielfach geschehen, nach Stichen oder Lithographien, also aus zweiter Hand. Es mag auf dem Umweg über den Stich oder Steindruck manches verloren gegangen sein von der charakteristischen zeichnerischen Handschrift des Meisters, der jede Linie mit größter Sicherheit gezogen hat und in jeden Strich Leben und Empfindung zu legen wußte.

Hottenburg a. N.

Dr. E. Fuchs.

Hierzu eine Kunstbeilage:
„Eine geistliche Apotheke“.

Annoncen.

Jos. Hugger, Rottweil

Atelier für christl. Kunst
in Edelmetall, Bronze, Emaille, Niello.

Auf allen beschickten Ausstellungen
höchste Auszeichnungen.

Tiroler Glasmalerei und Mosaik-Anstalt Innsbruck

empfiehlt sich zur Herstellung aller Gattungen Kunstverglasungen, gemalter Fenster sowie von wetterbeständigen Glasmosaiken für Kirchen und Profanbauten aus selbsterzeugten Ant.k-Kathedralgläsern und Mosaikpasten.

Kunstgerechte Ausführung bei billigen Preisen.

Kostenvoranschläge gratis und franko.

Für das Königreich Württemberg wurden bereits vielfach Arbeiten geliefert, u. a. für Stuttgart Marienkirche und St. Nikolauskirche, Deggingen Pfarrkirche, Dischingen Pfarrkirche, Eutingen Pfarrkirche, Mergentheim Pfarrkirche, Stein Pfarrkirche, Ravensburg Pfarrkirche, Schramberg Pfarrkirche, Wiesensteig Pfarrkirche u. s. w.

Herdersche Verlagshandlung zu Freiburg im Breisgau.

Sieben ist erschienen und kann durch alle Buchhandlungen bezogen werden:

Raible, F., Der Tabernakel einst und jetzt. Eine historische und liturgische Darstellung der Andacht zur aufbewahrten Eucharistie. Aus dem Nachlaß des Verfassers herausgegeben von Dr. C. Krebs. Mit 14 Tafeln und 53 Abbildungen im Text. gr. 8°. (XXII u. 336.) M. 6.60; geb. in Leinw. M. 7.80.

Das von S. H. Papst Pius X. durch anerkennende Worte ausgezeichnete Buch gibt Fingerzeige für die würdige Einrichtung der Tabernakel und bietet Material für eucharistische Predigten. Namentlich für Kapitalsbibliotheken wertvoll.

Herausgegeben und redigiert von Universitäts-Professor Dr. E. Baur in Tübingen.

Eigentum des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins;

Kommissions-Verlag und Druck der Aktien-Gesellschaft „Deutsches Volksblatt“ in Stuttgart.

Mr. 9. Jährlich 12 Nummern. Preis durch die Post halbjährlich M. 2.25 ohne Bestellgeld. Durch den Buchhandel sowie direkt von der Verlagshandlung 1908.
 Alt.-Gef. „Deutsches Volksblatt“ in Stuttgart pro Jahr M. 4.50.

Die neue Monstranz in Treffelhausen.

Von Dekan Dr. Hafner, Göppingen.

Auf Ostern dieses Jahres hat die gotische Pfarrkirche in Treffelhausen, Wt. Geislingen, ein beachtenswertes Inventarstück erhalten, eine silbervergoldete gotische Monstranz, 8 1/2 Pf. schwer, 78 cm hoch, im Preis von 1800 M. Der Schöpfer derselben ist Hugo Zieher, Inhaber der Werkstätte für kirchliche Geräte von Eduard Zieher in Vöhrach. Dieses Werk ist einer Besprechung wert, nicht bloß, weil es den Meister lobt, der in jugendlichem Eifer arbeitet und bestrebt ist, Neues zu bieten, sondern weil es sich selbst empfiehlt.

Was Stil und Aufbau betrifft, so ist die Monstranz spätgotisch mit modernisierten Formen. Es ist ja kein Dogma, daß ein Werk ganz und streng einheitlich im Stil sein muß. Wir haben in der Architektur die Uebergangstile und -formen, warum nicht auch in der Kleinkunst? Der Aufbau ist kräftig in den Unterpatrien, fein und zierlich in den Ausläufern. Das Ganze ruht auf einem sechseckigen Fuß. Auf den verengten Hals ist ein runder (praktisch besser als gotisch-eckiger) Knauf gesetzt, aus welchem der eigentliche Körper herauswächst; der Unterträger ist geziert mit prächtigem Distellaub. Die Unterpatrie wurde etwas gedrungenener behandelt, um die durch die vielen Fialen u. s. w. entstehende stark vertikale Tendenz zu paralysieren, besonders aber aus dem praktischen Grund, um genügend Raum zu haben für das Sanktissimum. In der

Tat tritt der Expositionsraum sehr schön und wirkungsvoll hervor. Dies aber ist von großer Bedeutung, wie ja auch der Tabernakel in dem Sakramentsaltar ganz besonders auffällig sein soll, was unsere Altarbauer vielfach noch nicht genügend berücksichtigen. Das Sanktissimum ist in Zylinderform gehüllt. Diese Form war früher schlecht behandelt, deshalb weniger beliebt. Dieser gespaltene Zylinder macht das Öffnen und Schließen einfach und bequem. Die Lunula hat auf der Rückseite einen Viegel. Wird derselbe gedreht, so klappt der Halsteil herab und es kann dann die Lunula sehr gut purifiziert werden. Diese Erfindung Ziehers ist äußerst praktisch. Links und rechts von dem Expositionsraum halten Petrus und Paulus die Ehrenwacht, vorne ist ein Silberschild mit Lamm Gottes in Halbreliet auf dem Evangelienbuch, eine eigenartige Verwendung, die aber nicht bloß als Typus gut hieher paßt, sondern auch den Uebergang zum Zylinder leicht vermittelt. Die Krönung der Monstranz verbindet zwischen Zylinderkuppel und Baldachin wiederum in origineller Art der Kreuzfigur. Der obere sechseckige krönende Baldachin mit seinem schön durchbrochenen Dach und den stilisierten Krappen bildet die Krone, deren Abschluß aber nicht wie gewöhnlich die Kreuzblume ist, sondern eine Blütenbolle, die sich aber nicht störend vordrängt. Die Seiten des Mittelbaus krönen eckige und gewundene Pfeiler, Säulchen, Streben, Helme, geschweifte und gerade Fialen und Baldachine in reicher Anzahl, die filigranartig wirken und dem Ganzen einen lebhaft wirkenden dekorativen



Monstranz in Treffelhausen von Zieher.

Schmuck geben. So ist der Aufbau im ganzen stilgerecht und natürlich. Das Verbindungsstück zwischen Knauf und dem Träger ist wohl etwas kurz. Der obere Baldachin erscheint etwas gedrückt und sollte noch durchsichtiger sein. Die verschiedenen gewundenen Säulchen wollen uns nicht recht gefallen und scheinen zu dünn zu sein. Die Fialen links und rechts vom oberen Baldachin sind entschieden zu sehr gekrümmt und stören die vertikale Richtung.

Die technische Ausführung der Monstranz ist sehr sorgfältig. Das meiste ist Handarbeit. Der Fuß ist geschlagen und hat eine schön gravierte Bandverzierung mit Distellaub und im Karies ein rund umlaufendes Emailband. Der Knauf ist frei von Handzisel. Ganz besonders sorgsam und effektiv ist das freihandgetriebene Distellaub unter dem Träger behandelt (allerdings wird das Welum manchmal daran hängen bleiben). Besonders die beiden Figuren Petrus und Paulus sind aus feinstem ziseliert. Die zahlreichen Edelsteine (echte Amethyste im oberen Baldachin) erhöhen wirkungsvoll den Gold- und Silberglanz. Das schöne, abwechslungsreiche moderne Laubgewinde erhöht die Gesamtwirkung.

Aus alledem ergibt sich, daß Zieher in dieser Monstranz eine treffliche Arbeit geliefert, die neue Formen und Ideen anwendet, das Alte mit neuen Zutaten mischt. Immerhin darf dies natürlich nicht

zu weit gehen; es würde sonst die äußere Ruhe und die Einheitlichkeit eines Werkes zu leiden haben. Unsere Zukunft leidet ja an dem, daß sie eine Uebergangskunst ist, von der man noch nicht recht weiß, was daraus werden mag. Wir müssen aber jede Arbeit begrüßen, welche dem Schema F oder dem Archaismus entgegensteht. Und so freuen wir uns dieser wohl gelungenen Leistung Ziebers, die im Rahmen eines vorgeschriebenen Preises entstehen mußte. Mit uns freut sich die Gemeinde, welche in ihrer schönen Kirche hier ein prächtiges Stück Kleinkunst zur künstlerischen Volksbildung erhalten hat. Möge der junge bescheidene Meister Zieber auch fernerhin Anerkennung und, was noch mehr ist, gute Aufträge finden, da nur eine gut honorierte Kunstleistung künstlerisches schaffen kann. An Material und Zeichnungen, z. B. von Kelchen, Ciborien aller Formen, die er selbst entworfen hat, fehlt es ihm nicht. Sie werden gewiß gerne zur Einsichtnahme vorgelegt.

Die Kirche in Rottenmünster bei Rottweil a. N. und deren Erbauer.

Von Stadtpfarrer Brinzinger in Obern-
dorf a. N.
(Schluß.)

2. Wer hat die Kirche in Rottenmünster erbaut? Im Jahre 1898 fand man bei Renovierung des Turmchens der Klosterkirche im Knopfe des Blitzableiters eingeschlossen eine Pergamenturkunde (jetzt in Untermarchtal aufbewahrt im Mutterhaus der Barmherzigen Schwestern). Sie bezeugt folgendes: „Anno 1662 ist diese Kirche außerbaut worden unter der Regierenden Frau Abatissin Ursula. (Dann folgen die Namen der damaligen Klosterfrauen.) Baumeister: Rev. P. Conradus Schwarz, Salemitanus. Maister: Michael Baer aus Brägenzer Wald. Maurer: Peter Willi.“ Bauleiter waren also: 1. Vater Konrad Schwarz, Zisterzienser in Salem, Weichtater und Chronist des Klosters Rottenmünster, derselbe wahrscheinlich, welcher das Dokumentenbuch von Rottenmünster, jetzt im Stuttgarter Staatsarchiv, im Jahre 1660 angelegt hat. 2. Der berühmte Baumeister Michael Bär (auch

Michel Beer und Beer in Urkunden genannt), 1656 mit Peter Willi in Jüngtätig, 1657 in Rantweil, dann in Schussenried und am 24. Mai 1666 in Ebersberg beim Neubau des Jesuitenkonvents. Wenige Tage später, am 30. Mai 1666, erkrankte er in der angeschwollenen Bregenzer Ach in der Nähe seiner Heimat Au im Bregenzer Wald. 3. Der Maurermeister Peter Willi aus dem Bregenzer Wald und 4. Michael Thumb aus Bezan waren wohl die ausführenden Meister beim Bau. Letzterer ist der berühmte Baumeister des Langhauses der Kirche der Augustiner-Chorherren in Wattenhausen, des Klosters der Dominikanerinnen in Talbach hinter Bregenz, des Noviziatshauses in Weingarten, der Wiblinger Gnadenkapelle und der Wallfahrtskirche auf dem Schönenberg bei Ellwangen, auch in Zwiefalten und Obermarchtal war er tätig (s. Verthold Pfeiffers verdienstvolle Forschungen: „Die Vorarlberger Bauschule“, Württ. Vierteljahrshefte 1904, 18 ff. und „Kunst- und Altertums-Denkmale in Württemberg“ von Paulus, 21. und 22. Lieferung, Donaufreis. Ueber Kultur und Kunst in Oberschwaben von V. Pfeiffer S. 39 ff.). Die Rottenmünster Kirche ist also nach Angabe unserer Urkunde unzweifelhaft sicher von Meistern der berühmten Vorarlberger Bauschule erbaut worden, was seither vollständig unbekannt war. „In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts waren diese Vorarlberger Künstler fast 100 Jahre lang tätig an den meisten hervorragenden Kunstbauten von Oberschwaben, dem südlichen Schwarzwald, Elßaß und der Nordschweiz“ (Pfeiffer, Vierteljahrshefte 1904, S. 12). Auch in Rottenmünster ist jetzt durch die erwähnte Pergamenturkunde ihre Bauleitung festgestellt. Wer sind die Meister der Stuccaturen der Kirche gewesen? Sie arbeiteten zur Zeit der Abtissin Ursula, deren Wappen: Fische mit Rosen, unter dem Engelskopf am Triumphbogen sichtbar ist in Stucco, und wahrscheinlich gehören sie der Wessobrunner Schule an. Vielleicht waren es Matthias Schmuizer und sein Sohn Johannes (?) (s. Dr. Georg Hager „Die Bautätigkeit im Kloster Wessobrunn und

die Wessobrunner Stuccatoren“ im Oberbayerischen Archiv für vaterländische Geschichte, Bd. 48, S. 347—360). — Erbaut wurden Kirche und Kloster unter der 35. Äbtissin Maria Ursula Scherlin, gewählt 21. Oktober 1658, gestorben 72 Jahre alt den 14. April 1687, deren Epitaphium in der Kirche ist. Sie war die Tochter des Dr. Scherlin, Hofgerichts-Assessor in Rottweil, und führte 28 Jahre lang den Äbtissinstab mit Frömmigkeit und Klugheit. Ihr Bild hängt im Festsaal zu Mottenmünster in Del gemalt; es hat nur die Bezeichnung Aet. LXX anno 1685. Es stellt dar eine Äbtissin mit Stab im Habit der Zisterzienserinnen von asketischen, geistreichen Zügen. In der rechten Hand trägt sie das Modell des Klosters mit der Kirche, wie es seit 1643 war, die linke Hand auf den Tisch stützend, auf welchem ein Kreuzifix steht und ein Buch, ein Rosenkranz und eine Taschenuhr liegt. Rechts oben ist das Wappen von Mottenmünster. Der Maler ist unbekannt. Das Bild war im Besitz des Herrn Pfarrers Karl Straub in Oberstaden, früher stark übermalt und wurde sorgfältig gereinigt von Fräulein Freudenreich, Kunstmalerin in Ochsenhausen. So kam seine edle Schönheit wieder zur vollen Geltung. Ein Besuch dieser kleinen, aber eigenartigen interessanten Frauenklosterkirche aus der Barockzeit wird jedem Freunde christlicher Kunst reinsten Genuß bereiten!

Eine geistliche Apotheke in Bild und Wort.

Von Dr. Anton Rägele, Niedlingen a. D.

(Fortsetzung.)

So hat sich auch die Klosterstifterin von Wittichen, Luitgard, durch mütterliche Ob Sorge für Arme und Kranke ausgezeichnet, wie schon ihr erster Biograph, Bertold v. Braunbach, rühmt, und ihr geistreicher, modernster Biograph, Vater, in seinen deutschen Frauenbildern aus verschiedenen Jahrhunderten ¹⁾ hervor-

hebt. Diesen Geist werktätiger christlicher Charitas, der auch bei andern Anhängern der Mystik und Gottesfreude im damaligen Süddeutschland wirksam war, scheinen auch die Töchter Luitgards in dem an Heilpflanzen so reichen Schwarzwaldtale geerbt und auch in späteren Jahrhunderten in die Tat umgesetzt zu haben. Die Geistesdisziplin der Mystiker, die sowohl gegenüber der einseitigen Verstandesbildung und dialektischen Grübeleien der Spätscholastik wie gegenüber der zunehmenden Genußsucht und Roheit sich „in des Herzens heilig stille Räume“ zurückzog und in weltabgekehrtem Leben Heilung der Zeitübel physischer (z. B. schwarzer Tod) und moralischer Art suchte, sollte kranken Seelen und, was davon nicht ganz zu trennen, auch kranken Leibern Heilung bringen, sollte als Seelenapotheke dienen. Der Geschichtsschreiber der Arzneiheilkunde, Hermann Schelenz, ist in seiner groß angelegten Geschichte der Pharmazie, wenn auch nur selten, den Spuren dieses geheimnisvollen Zusammenwirkens von Medizin und Mystik ²⁾ nachgegangen. Auch Fischart noch betont in seinem „podagrammischen Trostbüchlein“ diesen Zusammenhang:

„Wa der Arzt nicht meh kan,

Da fängt der Prediger an,

Wann die Arznei am Leib wil fälen,

Da sucht man erst Arznei der Seelen;

Wa Apoteköl nicht wil schirmen,

Da sucht man heilig öl zu firmen.“

Auch die Nonnen von Wittichen haben wie die Klöster des Mittelalters überhaupt bei ihrer dem Stande nicht immer zuträglich ³⁾ Ausübung der Heilkunde sich von Jesu Sirachs Wort leiten lassen: „Der Herr läßt die Arznei aus der Erde wachsen und ein Vernünftiger verachtet sie nicht.“ ³⁾

Weiß ja Adam Lonicer in seinem Kräuterbuch von 1582 von ausgedehntester Apothekerpraxis:

„Es nimpt sich an der Arzenei

Setzt jedermann mit großem Geschrei,

¹⁾ z. B. S. 323, 447, 501, 521, 576.

²⁾ Desterre Verbote der Arzneikunst für Geistliche und Klöster, z. B. bei Schelenz S. 192, 305, 321, 345, 447, 523.

³⁾ Weit verbreitete Kräuterbücher waren Herbarius Moguntiae (1483), besonders aber der Hortus sanitatis von Johann v. Kaub und das New-Kreutterbuch 1543 mit Abbildungen.

¹⁾ Freiburg 1877, S. 56 f.; vgl. Hist.-pol. Blätter 128 (1901), S. 60. Kenntnis in der Heilkunde wird auch der hl. Sophie (20. Mai, nach dem griechischen Menaeen) zugeschrieben. S. Kirchenlexikon XI, S. 511.

Laien, Priester und Dorfspfarrer,
Juden, Zahnbrecher und Lehrer,
Nachweise Weiber, jung und alt,
Verdorbne Krämer gleicher Gestalt.“¹⁾

Der zeitgenössische Prediger Abraham a Sancta Clara schätzt trotz mancher moralischer Seitenhiebe den Apothekerstand in seinem mit Abbildungen versehenen Werk: „Eine kurze Beschreibung allerley Standtz, Ampt- und Gewerb-Personen“, Würzburg, 1699, und sagt zum Beweis dessen, was für unsere Klosterapothek von Interesse ist: „Darum auch wohl zu glauben, daß nicht allein der hl. Aemilius, der hl. Athanasius, der hl. Cyrillus, die hl. Hildegardis ihre [der Apotheker] Profession getrieben, sondern daß noch mehrere dergleichen zu finden sein.“ —

Einblicke in die innere Einrichtung, reale Gegenstände unseres symbolisch aufgefaßten Apothekenbildes gewähren alte Holzschnitte und Kupferstiche des 16. und 17. Jahrhunderts,²⁾ die teilweise genau mit unserem Gemälde, der Klosterapothek von Wittichen, übereinstimmen. Kulturgeschichtlich interessant sind z. B. die vier verschiedenen Formen der „Standgefäße“ mit ihren wechselnden Farben. Zwei Arten derselben finden sich so auf einem Kupferstich von 1682;³⁾ andere wie die mit dem engen Hals auf Holzschnitten von Apothekern von 1548 und 1568⁴⁾ und besonders auf der in Peters kulturgeschichtlicher Monographie wiedergegebenen seltenen Abbildung einer Frankfurter Apotheke des 17. Jahrhunderts.⁵⁾ Als historisch treues Abbild des gleichzeitigen Apothekewesens erweist sich unser Witticher Gemälde wie in der Form, so auch in den Signaturbändern der einzelnen Gefäße, wie sie in gleicher Weise besonders zwei Nürnberger Kupfer des 17. Jahrhunderts im Germanischen Museum aufweisen.⁶⁾ Dasselbe gilt von

Wage und Gewichten, die sowohl im Rezept genannt als auch im Bilde dargestellt sind. „Aus pharmazeutischer Vorzeit“ bringt Peters eine solche Gestellwage zur Abbildung.¹⁾ Doch werden in der alten Nürnberger Apothekerverordnung von 1547 als metallische Gewichte nur vorgeschrieben: 1 Pfund zu 12 Unzen, die Unze zu 8 Drachmen, die Drachme wieder geteilt in 3 Strupel und der Strupel in 20 Gran;²⁾ desgleichen in Moscheroschs satirischer „Wunderliche und wahrhafte Geschichte Philanders von Sittewalt“ (1643).³⁾

Nicht soll in unserer Apotheke das Rezept fehlen, eine ärztliche Verordnung, die hier länger ist als die sonst den Apothekern eingehändigte. Der Ausdruck selbst, der wohl zum erstenmal in Salabins von Ascoli Compendium aromatoriorum aus dem 15. Jahrhundert vorkommt,⁴⁾ ist zwar hier nicht gebraucht; ein Faksimile eines Rezeptes ist in Peters kulturgeschichtlicher Monographie: Der Arzt S. 105 nach einem im Germanischen Museum befindlichen Rezeptbuch reproduziert.

Der einzige Punkt, in dem sich der Künstler der Klosterapothek eine Abweichung von der traditionellen Apothekeneinrichtung gestattet hat, ist die Gestalt des Apothekers. Vor dem gottmenschlichen Charakter des Heilands mußte die bis ins kleinste gehende historische Detaillierung der Apothekersymbolik Halt machen, und es geschah nur zum Vorteil des Gemäldes. So strahlt aus dessen Zentrum das erhabene Bild des Heilands mit seinen lieblich ernsten Zügen und überstrahlt die fast verwunderlich auf den ersten Blick anmutende Umgebung aus dem Reiche Askulaps, die sich vor ihm auf dem Apothekertisch wie über ihm auf dem Standgefäßregal ausbreitet. Wohl hält noch die Wage in der linken Hand und das Löffelchen in der Rechten, aus einem Gefäß mit Kreuzwurz Arznei auszumägen bereit — wunderbar fein sind die Mengen einzelner Krümchen ausgeprägt vom unbekannten Pinsel — das

¹⁾ Schelenz S. 446.

²⁾ Reproduziert zum Teil bei Peters, Der Arzt und Aus pharmazeutischer Vorzeit, I. Band.

³⁾ Peters, Vorzeit I, S. 94.

⁴⁾ a. a. D. I, S. 43 u. 45. Ueber Gestalt, Material und Herstellung der Standgefäße. S. Schelenz S. 382 u. 471 (Holz, Steingut, Ton, Glas, Zinn, Fayencefabrikation in Nürnberg seit 16. Jahrh.).

⁵⁾ Der Arzt S. 104.

⁶⁾ Peters, Der Arzt, S. 74 u. 75.

¹⁾ II, S. 62.

²⁾ Peters I, S. 69.

³⁾ Peters I, 108, Der Arzt S. 75.

⁴⁾ Schelenz S. 334.

Auge in der Sphäre des Realen, Sinnlichen fest; aber vom strahlenden Nimbus uns Haupt des Apothekers, von dem fesselnden himmlischen Ausdruck überirdischer, göttlicher Majestät und Milde in seinem Antlitz wird Aug und Herz zum „höheren mystischen Verstand“, zum Ueber sinnlichen, zu dem Seele und Leib heilenden Christenheiland hinübergeführt. Von selbst lenkt sich der Blick des Beschauers zu dem Motto hinauf, das die ganze Szene überragt und alte Rätsel der geheimnisvollen Allegorie mit einem Schlage lösen soll: „Kommet alle zu mir, die ihr mühselig und beladen seid, ich will euch erquicken“ (Matth. 11, 28). Nur in einem nebensächlichen Gebiet, das höchstens dem Kulturhistoriker des Arzt- und Apothekerstandes auffallen mag, könnte man den Realismus noch weiter durchschimmern sehen, im Gewande nämlich. Nicht jedoch in dessen ganz antik gehaltener Schnittform und Tragart, sondern in der Wahl der Farben, die denen der Arztetracht angepaßt wurden und auf Totentanzbildern z. B. erscheinen. Von diesen Farben des Standeskleids singt der englische Dichter Chaucer:

„Blutigrot und blau pflegt er sich
anzuzieh'n,
Mit Taft gefüttert und mit Levantin.“¹⁾

Das blaue Untergewand (Tunika?) und das „blutigrote“ über die linke Schulter geschlagene Obergewand auf unserem Gemälde scheint dies bestätigen zu wollen, indes sind die Gründe nicht zwingend.

Worin liegt nun das Geheimnis der Anziehungskraft des Mittelbildes? Ich habe mich lange nach Ebenbildern oder vielmehr Vorbildern des zweifellos bedeutenden Christusporträts umgesehen. Ob dem Meister der Klosterapothek eine Originalschöpfung von solcher Schönheit, voll Ausdruck himmlischer Güte und Milde zuzutrauen sein möchte? Kein Monogramm, kein sonstiges Signum außer der zerfallenden Jahreszahl war sichtbar. Ich vermute deshalb unter dem Schleier demütiger Selbstverborgenheit einen klöster-

lichen Autor, wenn nicht eine kunstgeübte Klosterfrau, der fremder Wille oder eigene Wahl die Nennung des Namens verbot — die große Kunstfertigkeit der Witticher Nonnen im acupungere bezeugt die Klostergeschichte wie der Nest der Paramente. Wir werden deshalb nach einem Vorbild für diese Arbeit von immerhin seltener Originalität uns umsehen müssen. Die größte Verwandtschaft mit unserem Heilandsbild zeigt der Dürersche Christustypus, bis zur täuschenden Ähnlichkeit vor allem der Holzschnitt, den ich nur in Schells Christus (Abbildung Nr. 29 S. 45) reproduziert fand. In der Behandlung des Haupthaars und Bartes, des Gewands wie im Gesichtsausdruck stimmen beide offensichtlich überein. Ueberhaupt schimmert aus dem Antlitz des göttlichen Heilenden etwas von der idealen Schönheit und der völligen Ruhe, die dem Abgartypus eigen ist.¹⁾ Dieser ist ja nach der neuesten umfassenden Untersuchung in Ernst v. Dobschüßs Christusbildern²⁾ vor allen andern Darstellungen der Ausdruck des heilungsuchenden griechischen Religionsbewußtseins: Heilung von Krankheit soll das vielverehrte, jagenumwobene Essenium uns verleihen — Abgar schrieb ja der Legende nach an Jesus, den guten Arzt — es ist also auch von diesem religionshistorischen wie künstlerischen Gesichtspunkt aus der Typus unseres Christusbildes von kundiger Hand glücklich gewählt.³⁾

¹⁾ Vgl. Dezel, Monogr. I, S. 78 nach Hefele, Beiträge zur Kirchengesch., Archäol. und Liturgie I S. 262 ff., ein falsches Zitat übrigens. Nachtraglich sei hier angeführt, daß ich in dem wenig bekannten Salvatore Tizians in Florenz in der Galerie der Uffizium Nr. 2821 die höchste Ähnlichkeit mit unserem Witticher Christus bis auf Einzelzüge wahrzunehmen das Glück hatte.

²⁾ Gebhardt und Harnad, Texte und Untersuchungen N. F. 3 (1899), S. 294.

³⁾ Sehr ähnlich ist der Christustypus in Haltung, Ausdruck und Haarbildung auch dem niederländischen Typus, wie ihn Quinten Matsijs ausgeprägt hat (Vgl. Bildertafel s. v. Christusbilder in Perders Konverj., Leg. II^o 1908 S. 735). Doch glaubte ich nach einem Besuch in den Uffizien zu Florenz im Jahr der Drucklegung des langst verfaßten Essays die meiste Verwandtschaft meines Klosterapothekerschristus entdeckt zu haben in Tizians Salvatore (Galleria degli Uffizi Num. 2821). Leider ist dieses herrliche

¹⁾ Vgl. Schelenz S. 385.

So fügt sich der Kette von Darstellungen des Gottesideals, der früher geübten, häufiger verwendeten und mehr bekannten Typen des guten Hirten, des Wundertäters, des Gesetzgebers, des Lehrers und Erlösers das weniger gekannte und ausgebildete Symbol des heilenden Arztes beziehungsweise Apothekers¹⁾ ein.

(Fortsetzung folgt.)

Geschichte der kirchlichen Kunst im oberen Filstal.

Mit besonderer Berücksichtigung der Architektur.

Von Pfarrer Wunder, Mühlhausen.
(Schluß.)

Im Aeußern bietet die Kirche mit ihren vom Brand geschwärzten Mauern, Strebepfeilern, hohen, des Maßwerks beraubten Fenstern immer noch das Bild einer mittelalterlichen, gotischen Kirche. Imposant wirkt namentlich der altertümliche Chor durch seine imponierende Höhe. Das Aeußere ist im allgemeinen ganz schlicht gehalten. Die Strebepfeiler endigen nicht in Fialen, sondern in Pultdächern, da das grobe und poröse Steinmaterial (Tuffstein) keine Verzierungen zuließ. Erhalten sind auch noch die zwei gotischen Seitenportale, dieselben zeigen reichgegliederte Laibungen: Hohlkehlen, runde Säulchen mit gewundenem Fuß, Stäbe mit Birnprofil. Die Schallöcher der quadratischen Türme haben zum Teil noch spätgotisches Maßwerk.

Eine herrliche, imposante Halle muß früher das Chorinnere gewesen sein mit seinem hohen Gewölbe und reichen Maßwerkfenstern²⁾, aber auch jetzt ist

sprechende Christusbild, ebenfalls Brustporträt, selten reproduziert zu finden, auch nicht in den größeren Kunstgeschichtswerken. Ruhn erwähnt es nicht.

¹⁾ Ueber häufige Vereinigung von Stand- und Berufsübung des Arztes und Apothekers in einer Person, vgl. Schelenz S. 449 u. ö.

²⁾ Mit seinen schlanken, edlen Verhältnissen hat unser Chor manche Ähnlichkeit mit dem der Tübinger Stiftskirche. Der am Bau der Tübinger Stiftskirche tatige Steinmetz und Bildhauer Augstaindreier war ein gebürtiger Wiesensteiger; es ist wohl möglich, daß er auch am Bau der Wiesensteiger Kirche mitgewirkt hat.

es in seinem Barockkleid noch ein schöner Raum. Die älteren Kirchen, die später eine neue Innendekoration im Barockstil erhalten haben, wirken gewöhnlich nicht befriedigend: die Dekoration ist für die meistens schmalen Räume zu schwulstig, prozig und aufdringlich, die Gesimse zu massig. Diese Kirche wurde im Chor der Wiesensteiger Stiftskirche glücklich umgangen. Die Stuckdekoration des Melchior Paulus ist überaus maßvoll und geschmackvoll, die Gesimse nicht zu sehr ausladend.

Anderes steht es mit dem Langhaus und besonders mit dem Chorbogen, die ca. 60 Jahre später im klassizistischen Stil umgewandelt wurden. Der Chorbogen ist sehr schmal und schlank und nun kommen die kolossalen Gesimse, das weitausladende Gebälk, die diesen Chorbogen beinahe erdrücken. Man fragt sich unwillkürlich: Wozu dieser gewaltige Apparat von tragenden Gliedern, wo doch beinahe nichts zu tragen ist? Dieses schreiende Mißverhältnis zwischen tragenden und getragenen Gliedern wirkt nicht gerade ästhetisch.

Ungleich besser ist die Wirkung des Schiffes, weil es bedeutend breiter ist. Diese Dekoration im Stil des Klassizismus ist wirklich schön, ja geradezu klassisch schön. Die reichen korinthischen Kapitelle, der Zahnschnitt, der Eierstab, die Konjolen mit den Akanthusblättern, die Kassetten an der Decke zeigen den besten Geschmack. Reizend ist auch die Stuckverzierung an der unteren Empore. Der Eindruck, den das Schiff auf den Beschauer macht, ist zwar etwas frohlich und kühl, aber überaus vornehm. Alles in allem: Dieses Kircheninnere ist ein herrlicher Raum von besser Wirkung. Schade nur, daß er durch den schwächlichen Chorbogen auseinandergerissen ist. Das Schiff hat manche Ähnlichkeit mit den Kirchen in Wiblingen und Buchan.

Der Hochaltar von 1719 zeigt den gewöhnlichen Aufbau der Barockaltäre, mit seinen kolossalen Säulen aus Stuckmarmor. Das ganz vergoldete Kreuzaltärchen ist ein wahres Kabinettstück des Louis XVI. In der Sakristei befindet sich ein reizendes Barockaltärchen in der Naturfarbe des Eichenholzes. Tüchtige

Arbeiten sind auch die Figuren der Evangelisten und Kirchenväter vorn im Chor und besonders die Figuren an den Nebentüren des Schiffes, letztere von Johann Straub, Hofbildhauer in München, einem geborenen Wiesensteiger, und von Joseph Streiter von Schwaz.

b) Gottesackerkirche zum Heiligen Leonhard.

Dieselbe ist ein einfacher Bau mit dreiseitig schließendem Chor und stammt sicher noch aus gotischer Zeit. Sie wurde im 18. Jahrhundert umgebaut. Aus Anlaß der heurigen Restauration fand man an mehreren Stellen unter der dünne Wandmalereien aus dem 16. Jahrhundert, schöne Umrahmungen von Grabplatten, im Stil der deutschen Renaissance. Wenn dieselben auch nicht gut wiederhergestellt werden konnten, weil zu sehr verdorben, so ist es doch schade, daß dieselben vor der Wiedergabe nicht wenigstens abkopiert wurden.

c) Wallfahrtskirche Dozburg.

Halbwegs zwischen Mülhausen und Wiesensteig, in Drittel Bergeshöhe, in einem idyllischen, von einem munteren Bächlein durchzogenen, von prächtigen Buchenwäldern und Felsen bekrönten Winkel erhob sich früher die berühmte Wallfahrtskirche Dozburg. Mit Wehmut wird man erfüllt, wenn man jetzt über den grünen Rasen wandelt, wo sich früher dieses Heiligtum erhob, eine Stätte so vieler Gebete und Gnaden, das nun spurlos vom Erdboden verschwunden ist. Das Gnadenbild, eine gotische Muttergottesstatue, das sich jetzt in der Wiesensteiger Stiftskirche befindet, stand schon im Jahre

1389 in Verehrung. Die Kirche wurde im Jahre 1454 geweiht. Dieselbe hatte einen ziemlich langgestreckten, mit Streben besetzten Chor, aus dem Sechseck schließend, und ein nicht viel breiteres, bedeutend niedrigeres Schiff. Links baute sich die polygon schließende Gnadenkapelle aus. Im Jahre 1700 wurde die Kirche einem Umbau unterzogen. Allem nach wurde das Schiff ganz neu gebaut, während Chor und Gnadenkapelle stehen blieben und im Stil der Zeit renoviert wurden¹⁾. Der Neubau, der, wenn auch nicht ganz, so doch wenigstens, was das Schiff anbelangt, zur Ausführung kam, zeigt auffallende Ähnlichkeit mit der Pfarrkirche in Deggingen, allerdings in ziemlich kleinerem Maßstabe. Innen dieselben Wandpfeiler mit Pilastern, dasselbe Tonnengewölbe mit den großen Stichkappen, dieselbe Stuckverzierung. Die Kirche hatte 6 Altäre. Im Jahre 1804 wurde sie leider samt dem Benefiziatenhaus auf den Abbruch verkauft, die Altäre, Statuen u. s. w. nach allen Seiten verschleppt; 72 zum Teil kostbare Messgewänder, 13 silberne Kelche, silberne Leuchter u. a. sind nach Wiesensteig geschafft worden.

¹⁾ Das Stift Wiesensteig fragt beim Konstanzer Ordinariat an, ob eine Konsekration der Kirche notwendig sei, und bekam die Antwort: Nein, wenn (was wohl der Fall war) der größere Teil der alten Kirche stehen geblieben sei (Staatsarchiv, Stuttgart, Faszikel Dozburg). Ebendort auch die Pläne der alten, gotischen Kirche sowie Pläne für einen förmlichen Neubau.

Der Aufsatz „Die Kapelle zur schönen Maria“ von Th. Schön wird in Nr. 10 fortgesetzt.

Annoncen.

Kirchen-Orgeln Friedrich Weigle, Echterdingen-Stuttgart

von Carl G. Weigle gegründet 1845.

Orgelfabrik mit Dampfbetrieb.

Goldene Medaille Stuttgart 1881.

Weiglesche Orgelwerke stehen unter anderen:

Kathol. Stadtkirche Biberach 40 Register
Stadtkirche Ravensburg 36
Stiftskirche Maria Einsiedeln 51

Kathol. Garnisonskirche Straassburg i. Els. 42 Register
Dom Trier 56
St. Elisabethenkirche Stuttgart 31

1908 neu erbaut: Kath. St. Eberhardskirche (Kath. Schloß- u. Garnisonskirche) Stuttgart. 22 Regist.

Weiglescher Orgelselbstspielapparat „Organiston“ im Muster-Gemeindehaus der Bau-Ausstellung in Stuttgart vom Juni — Okt. 1908.

Kostenanschläge und Expertenberichte stehen jederzeit gerne gratis zu Diensten.

Stuttgart, Buchdruckerei der Allg.-Ges. „Deutsches Volksblatt“.



Herausgegeben und redigiert von Universitäts-Professor Dr. E. Baer in Tübingen.
Eigentum des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins;
Kommissions-Verlag und Druck der Aktien-Gesellschaft „Deutsches Volksblatt“ in Stuttgart.

Mr. 10. Jährlich 12 Nummern. Preis durch die Post halbjährlich M. 2.25 ohne Bestellgeld. Durch den Buchhandel sowie direkt von der Verlagsbuchhandlung Alt.-Ges. „Deutsches Volksblatt“ in Stuttgart pro Jahr M. 4.50. **1908.**

Die Fischpredigt des hl. Antonius von Padua.

Ein Wandgemälde von M. Feuerstein.

Beiprochen von Prof. Dr. J. Mohr, Straßburg.

Der Name Martin Feuersteins ist schon längst bekannt und in Ehren genannt weit über die Grenzen seiner Elsfässer Heimat. Hat ihn doch erst vor kurzem ein Auftrag bereits nach dem sonnigen Süden geführt. Es galt, die deutsche Nationalkapelle in der Antoniusbasilika zu Padua mit Fresken aus der früheren deutschen Geschichte zu schmücken. So kam z. B. die Krönung Karls des Großen, der Tod des hl. Bonifatius zur Darstellung. Das neueste Werk des Künstlers zielt seit Maria Himmelfahrt vorigen Jahres ein Gotteshaus seines Heimatlandes, den Chor der Stadtpfarrkirche von Altkirch. Für Württemberg ist dieselbe insofern von besonderem Interesse, als sie auf dem Platze steht, der früher ein Schloß der Herren von Mömpelgard trug. Und die zählen bekanntlich zu den Ahnen unseres Königshauses. Der Platz war würdig seiner Herren. Er liegt auf einem Bergvorsprung und beherrscht das ganze Tal. Schon manchen Wanderer, auch schon manches stolze Heer hat er an sich vorüberziehen sehen. Schon oft erdröhte er selbst vom Schlachtruf; jetzt ist er Eigentum des Allerhöchsten geworden. Und wenn man auch der Kirche ein solideres Gewölbe und einen stattlicheren und wichtigeren Turm, als Bekrönung wünschen möchte, so darf man doch nicht

vergessen, daß der Neubau in die vierziger Jahre des vorigen Jahrhunderts fällt, also in die Zeit, da der Finanzkammerstil in manchen Gegenden, auch in Württemberg noch energisch das Feld behauptete. Für jene Zeit ist eine romanische Kirche mit dreischiffiger Anlage in Kreuzform, ebenmäßigen Dimensionen und stilgerechter Ausgestaltung der Bauglieder immerhin eine Leistung. Vielleicht haben die Perlen romanischer Kunst, deren das Elsaß so viele schmücken, dazu beigetragen, hier früher als anderswo neues Leben aus den starrenden Ruinen sprießen zu lassen. Und wenn die neue Kirche nicht mehr am Orte der alten, dem Platze des jetzigen Stadthauses, steht, sondern auf stolzragender Höhe, gleichsam als Führerin an der Spitze der Häusermassen, so stellt auch diese Wahl dem Geschmacke der Erbauer ein glänzendes Zeugnis aus. Dem schönen Standort und dem stattlichen Außern entspricht die Innenausstattung: massivsteinerne Altäre, geschnitztes Chorgestühl aus Eichenholz und Ölgemälde von bedeutenden Dimensionen. Unter den Gönnern des Gotteshauses nimmt die Familie Gilarboni einen Ehrenplatz ein. In der kurzen Zeit vom Großvater zum Enkel hat sie sich vom schlichten italienischen Erdarbeiter zu reichen Fabrikbesitzern emporgerungen und zählt einen General und einen hohen Zivilbeamten in ihren Reihen. Der Munizipal einer Dame aus diesem Geschlechte verdankt die Kirche denn auch ihr neuestes Gemälde: die Fischpredigt des hl. Antonius von Padua. Martin Feuerstein wurde mit seiner Ausführung

beauftragt. Das neue Werk rechnen kundige Beurteiler im künstlerischen Freundeskreise des Meisters zu seinen allerbesten, und noch ehe es das Atelier verließ, wurde ihm die Ehre der Besichtigung durch den Prinzregenten von Bayern zu teil. Die Aufgabe war deshalb schwierig, weil das Gemälde in ein freies Feld zwischen bereits vorhandenen Bildern hineinkam. War die Konkurrenz derselben auch nicht zu fürchten, so galt es doch, den neuen Wandschmuck mit seiner Umgebung wenigstens einigermaßen in Einklang zu bringen. Das war aber deshalb nicht leicht, weil seine Genossen von der modernen Luftperspektive noch nichts wissen und weil bei der Fischpredigt, so wie sie hier dargestellt wird, der eigentümliche Dunst und Duft der Seeluft, der alles umweht und mit der steigenden Entfernung in immer feinere und doch zugleich dichtere Schleier hüllt, Gelegenheit gab, das ganze Raffinement modernster Technik anzubieten. Eine weitere Schwierigkeit bot die Hauptperson des Gemäldes selbst. Wer die Uebertragung der Dornenkrone durch den hl. Ludwig nach Paris, gleichfalls ein Gemälde von Feuerstein, kennt, der weiß, wie farbenreich er bei aller Harmonie doch seine Bilder zu gestalten versteht. Nun war aber die große Gefahr, daß die Hauptfigur im schlichten, graubraunen Ordenskleid von den farbenfrohen Gewändern des Geschlechtes der Frührenaissance vollständig verdrängt oder doch in den Schatten gestellt würde. Auch war diese Hauptperson in verhältnismäßig ruhiger Pose, nicht in einer ihre besondern kräftigen Aktion darzustellen. Der Klippen waren also verschiedene. Und doch ist dem Werke nicht zu viel Ehre angetan, wenn es von den Freunden Feuersteins zu seinen trefflichsten gezählt wird. In der That bedeutet es eine glückliche Lösung der gestellten Aufgabe.

Im Hintergrund liegt, fast grau in grau gehalten, eine Stadt; über ihr eine dunstgeschwängerte Atmosphäre, die nur an wenigen Stellen das Blau des Himmels durchschimmern läßt, also grelle Farbtöne, selbst wenn solche vorhanden wären, abstumpfen würde. Dem Vorder-

grunde etwas näher gewahrt man einige Segelschiffe, das eine in der Naturfarbe des Holzes, ein anderes (das vorderste) grünlich gehalten, die Segel fast durchweg in neutralen Tönen, mehr belebt durch Licht und Schatten als durch eigentliche Farbengegensätze. Nur bei einem spielt oben ein freundliches Rotbraun, beim andern bringt der dunkle Untergrund des Wappens etwas Abwechslung. Auch das Wasser bietet bei aller Bewegung des Wellenpieles doch keine grellen Töne. Schon das Fehlen des klaren Sonnenscheins schließt dieselben aus. So ist der ganze Hintergrund so neutral und ruhig als möglich gehalten, fordert also keine vollen koloristischen Noten für den Vordergrund. Und doch herrscht keine Monotonie, eben weil durch die vermittelnden und ausgleichenden Dunstschleier die Grundfarben der Gegenstände doch mehr oder weniger durchschimmern. Aber durch jenen neutralen Hintergrund war die Möglichkeit garantiert, die Hauptfigur trotz der unscheinbaren und eintönigen Farbe des Habits klar und bestimmt herauszuheben.

Ein anderes Mittel zum selben Zweck ist die Stellung, die der Künstler dem wunderbaren Prediger angewiesen hat. Derselbe steht nicht mitten drin in der lauschenden Menge, sondern auf einem Felsstück, das ins Wasser hineinragt, ist also durch diesen Zwischenraum von den Hörern abgejondert und ihnen gegenüber hervorgehoben.

Ebenso mußte die Beleuchtung und das Kolorit dazu dienen, den hl. Antonius zu markieren. Von oben rechts zieht sich über die Mitte hin, nach unten links sich erweiternd ein heller Lichtstreifen. Selbstverständlich spiegelt er sich auf dem Wasser viel heller als auf dem Lande, und in diesen lichten Wasserspiegel hineinragt nun die Hauptfigur und hebt sich hier umso schärfer ab. Außerdem ist die Gewandung der nächsten Gestalten neben der des hl. Antonius hell, die der Jungfrau blaßlila, der Leibrock des in die Kniee gesunkenen Jünglings silbergrau, mit Stickereien in Gold und Dunkelbraun, die Weinkleider hell und dunkel gestreift. Auch das Blond der Haare und der helle Teint der Jungfrau

neben ihm stimmen zum selben Lichteffect. Etwas voller, aber doch immer noch blaßrot, ist das Hemd des Mannes mit den nackten Armen, der hinter dem jugendlichen Paare steht. Den hellen Ton derselben nimmt die schneeweiße, große Haube der alten Frau links von jenem Manne auf, wobei ihr die beiden Flachsköpfe sekundieren, die über und unter ihr hervorragen, während die rotbraune, kräftig rotgefärbte Schürze des Mannes im blaßroten Hemde sowie der kräftige Ton der Gesichtsfarbe, das schwarze Haar, die rotbraune Jacke und die grüne Mütze des jungen Mannes beim vordersten Schiffe die hellen Töne nur umso kräftiger herausheben und den Uebergang bilden zu dem Fischweib mit seinem violettbraunen Obergewand, seinem blauen Rock und dem Dunkelblau des aufgeschlagenen Kleides. Der dunkelbraune Mantel und die ebenso gefärbte Mütze des Greises hinter ihr nehmen diese kräftigen Töne auf und geben sie weiter an das dicht am äußersten Rande links sich reckende dunkelbraun gekleidete Männchen, während das bräunlichgraue Mäddchen des Kindes neben dem Fischweib, die lichten Gestalten der beiden Jungfrauen zwischen ihr und dem alten Manne, dessen weißes Haar und blaßrotes Mützenband und das blaßbläuliche Hemd des Arbeiters zwischen ihm die lichten Partien von rechts nach links fortsetzen.

Mit diesen auf den ersten Blick sehr einfach wirkenden, aber bei einigermaßen genauerem Betrachten doch das ganze Raffinement kluger Berechnung verratenden Mitteln hat es Feuerstein fertig gebracht, die Hauptgestalt unter Verzicht auf einen sie umwebenden, in der Wirklichkeit aber nie vorhandenen Strahlenglanz oder grell auf ihr sich spiegelnden und damit derb auf sie hinweisenden Sonnenstrahlen dennoch in der ganzen Schlichtheit des Bettelmönches und in der ganzen Größe der historischen Persönlichkeit von ihrer Umgebung abzuheben.

Trotzdem hat man nicht den Eindruck des Gemachten, des Erfindeten, des Unnatürlichen, wie bei so manchem lebenden Bilde. In ungezwungener Stel-

lung gruppieren sich die Gestalten zusammen, stellen sich über- oder nebeneinander; in natürlicher, einen gewissen anmutigen Fluß bekundender Haltung richten sich die einen empor, neigen sich die andern vor, beugen sich wieder andere nieder, wie es das Streben eingibt, den Wundermann zu hören, die Wunderthat zu schauen. Namentlich sei auf den Fluß der Linien in der kräftigen Gestalt des Fischweibes hingewiesen. Dabei ist es sehr interessant, die Physiognomien der einzelnen Persönlichkeiten zu vergleichen und die Stimmung von den Zügen abzulesen. Hier das Staunen, dort fast eine Art Entsetzen über den vor aller Augen sich vollziehenden Bruch mit den Naturgesetzen, ein andermal das Grübeln, wie sich das erklären lasse, dann den Uebergang vom Staunen über diesen äußeren Effect der Predigt zu ihrem inneren Gehalt, dann das Eingehen auf diesen Gehalt selber. Jeder Gestalt ist ihr Charakterbild aufgeprägt und alle Stimmungen spiegeln sich wider, die ein derartiger Vorgang bei den verschiedenen Naturanlagen und abweichenden Lebensauffassungen erzeugen kann. Wer ein Bild innerer Ergriffenheit sehen will, der betrachte die beiden Jungfrauen neben dem Greis, wer die bloße Kengierde beschauchen will, der studiere den jungen Mann neben dem vorderen Schiffe; wer das Nachdenken und Ueberlegen beobachten will, der betrachte den Greis, und wer das selbstgenügsame Besserwissen porträtiert haben will, der sehe sich das Männlein links am Rande mit seinem klug emporgestreckten Köpchen und seinem naseweis in die Luft ragenden Näschen an.

Die Dimensionen des Gemäldes (4,25 × 3,62 m) hätten einem „modernen“ Maler eine willkommene Gelegenheit geboten zu impressionistischem Farbauftrag und einem Bravourstück der über alles Detail hinweggehenden, „großzügigen“ Kunst. Wer die früheren Werke Feuersteins kennt, der rechnete nicht mit solchen Möglichkeiten und wußte, daß Gewöhnung und nicht die Rücksichtnahme auf die schon vorhandenen Gemälde in Altkirche ihn auf den bewährten Pfaden der alten Meister halten würde. Aber gerade der Vergleich mit früheren Werken des

Meisters legt noch eine andere, sehr erfreuliche Wahrnehmung nahe. Wer seine Bilder in Oberehrheim, das große Wandgemälde in der Kirche auf dem St. Obilienberge und dann das neue Gemälde in Altkirch nacheinander besucht und betrachtet, der freut sich, zu sehen, wie er eine immer größere Fähigkeit erwirbt, auch da noch Leben, Bewegung, wechselnde Gebilde darzustellen, wo nichts ist als Luft, aber eben Luft von verschiedener Dichtigkeit, Feuchtigkeit, Farbennuance u. s. w., und mit dieser Luft die einzelnen Gestalten zu scheiden und doch auch wieder mit ihrer Umgebung besser zu verbinden, als dies auf phototechnischen Reproduktionen zum Ausdruck kommt. Das Gute und die Errungenschaften der Neuen hat er in glücklichster Weise zu verbinden gewußt mit der Klarheit und Ehrlichkeit der Alten. Und daß er nicht der einzige auf unserer Seite ist, der dies fertig gebracht, das darf uns besonders freuen und weckt sicher auch in ihm neidlose Freude. Mit besonderer Freude aber muß es ihn und seine Verehrer erfüllen, daß die körperlichen Kräfte dem Fluge des Geistes folgen konnten und ihm die sofortige Uebernahme eines neuen Auftrags ermöglichten. Möge ihm noch ein langes Wirken im Dienste der Kunst beschieden sein und möge ihm namentlich auch künftig noch öfter Gelegenheit werden, sich in dem schönen, von Gott so reich gesegneten Gau zu betätigen, in dem Erwin v. Steinbach, Martin Schongauer und außer ihnen noch so mancher große Unbekannte Unsterbliches geschaffen haben.

Die christliche Kunst auf der Ausstellung in München 1908.

Von Professor Dr. L. Baur, Tübingen.

Die Münchener Ausstellung vom Jahre 1908 war ein Novum, insofern die künstlerischen Gesichtspunkte auch für die Unterbringung und Aufstellung der ausgestellten Gegenstände durchaus vorherrschten. Man hat darob dieser Ausstellung die Bedeutung zuerkannt, eine ganz neue Epoche im Ausstellungsweisen eingeleitet zu haben. Ob dies ganz zutrefte, entzieht sich unserer Beurteilung. Außerordentlich erfreulich

aber ist es, daß der christlichen Kunst dabei eine recht beachtenswerte, ja, man kann vielleicht sagen: eine relativ hervorragende Stellung eingeräumt wurde. Es ist als eine sehr begrüßenswerte Tatsache zu konstatieren, daß die christliche Kunst nicht mehr Aschenbrödel ist, sondern daß wirkliche Künstler ihr Können wieder in den Dienst der ars sacra stellen. Gewiß! Man hat nicht ein vollständiges Bild christlichen Kunstschaffens vor sich: weder sind alle Arten kirchlicher Kunst vertreten, und die vorhandenen scheinen fast wie zufällig da zu sein: so fehlte das Delbild, eine Reihe kirchlicher Gerätschaften war gar nicht oder nur sehr spärlich vertreten: für die Paramentik, für die Goldschmiedekunst u. s. f. war nur ein sehr beschränkter Raum zur Verfügung: Der Hauptanteil fiel den kirchlichen Ausstattungsgegenständen (Altären, Kreuzigten, Chorfenstern, Vortragkreuzen, Friedhofskunst u. s. w.) zu. Kanzel und Bänke fehlen.

Auch qualitativ war eine Auslese getroffen: Es sollten offenbar nur solche Kunstgegenstände ausgestellt werden, die selbständig aus modernem Kunstschaffen heraus entstanden waren. Das weite Gebiet retrospektiver, nachahmender Kunstrichtungen, die eine mehr oder weniger selbständige Verarbeitung von Motiven älterer Stile anstrebten, war ausgeschlossen. Endlich sind auch nur Münchener bzw. bayerische Künstler und Firmen vertreten, während die außerbayerischen und außerdeutschen ganz fehlen. — So kann diese Abteilung allerdings nicht einen Einblick in alle Zweige und Richtungen der heutigen christlichen Kunst vermitteln. Gleichwohl aber kann sie in vortrefflicher Weise dazu dienen, über die Tendenzen des modernen katholischen Kirchenbaues — denn eine katholische Kirche war hier ausgestellt — und seiner Schwesterkünste zu unterrichten und ein Urteil sowohl über ihren gegenwärtigen Stand, als über ihren Wert und ihre etwaigen Zukunftsperspektiven zu ermöglichen.

1. Die Kirche, an welche sich auf der einen Seite ein Friedhof mit modernen christlichen Grabdenkmälern anschließt — selbst ein Kolobarium selbst nicht —, sollte zeigen, wie man mit ganz und gar ein-

fachen Mitteln künstlerisch Schönes erzielen kann, und zugleich sollte sie als entsprechender Rahmen für die ausgestellten Werke moderner kirchlicher Kunst auf der Ausstellung dienen. — Der Entwurf und die künstlerische Leitung wie die Ausführung des Bauwerks (Mabik) lag in den Händen des Architekten Wilh. Spanmangel (München).

Es wäre wohl zu wünschen gewesen, daß (etwa in der Halle) auch andere moderne Kirchenbauten, sei es im Modell, sei es in den Entwürfen oder Abbildungen ausgestellt worden wären, damit das Bild ein etwas reicheres geworden wäre: etwa ähnlich wie die neuen Spitäler u. s. w. in anderen Ausstellungsräumen.

Die Kirche selbst ist nach einem Hauptprinzip moderner Architektur besonders stark als einheitlicher Raum betont. Auch der Vorliebe kleinerer, verborgener, stiller Nebenräume, wie sie mit Recht wieder mehr Verwendung finden, teils um die Architektur zu beleben, teils um dem religiösen Bedürfnis Rechnung zu tragen, ist durch die drei seitlich anschließenden Kapellen Genüge getan. Freilich durch die vielerlei Anbauten wird dann das Ganze doch stark auseinandergerissen.

Die Chorapsis schließt innen halbrund. Nach außen ist ein polygonal verlaufender Rundgang mit kleinen Räumen angelegt, die teils als Sakristei, teils als Kapellen- oder Beträume gedacht sein mögen. (Als Sakristeiräume wären sie wohl zu klein.)

Die Decke ist tonnengewölbt.

Die Färbung der Wand ist in ganz ruhigen Farben gehalten: bis zur Gesimshöhe dunkelgrau, von da ab weißgrau.

Die Seitenkapellen befinden sich nur auf einer Seite und sind auch im Tone wieder jeweils in besonderer Art behandelt.

Schon daraus, wie auch aus den angebauten Kapellen, Vorhallen u. s. w. läßt sich eine Grundtendenz der modernen Bestrebungen auf dem Gebiete der kirchlichen Architektur erkennen: Es kommt ihr einerseits auf eine möglichst einheitliche geschlossene Raumwirkung an; andererseits sucht sie unter Wahrung der Räumlichkeit nach Möglichkeit durch kleinere Nebenräume, welche die Raumeinheit nicht aufheben, Abwechslung und absondernde und

abgeisonderte Gebetsplätzchen zu gewinnen.

— Ganz ansprechend präsentiert sich da eine freilich zu kleine Taufkapelle und eine Rundkapelle, von der nachher noch die Rede sein soll. Darin liegt zweifellos ein gesunder Gedanke: Tauf- und Beichtkapellen sollten in der Tat womöglich neben dem Hauptraum und seine Raumeinheit rhythmisch bewegend angebracht werden. Es wären sowohl ästhetische als auch praktische Vorteile damit verknüpft, die leicht in die Augen springen. — Wir werden die Gelegenheit benötigen, um im neuen Jahrgang des „Archiv“ eingehender über diese Bestrebungen der modernen Kirchenarchitektur zu berichten.

Ein Zweites, was bei diesem Bau und seinen verschiedenen Räumen ins Auge fällt, ist eine häufige Verwendung dekorativer Plastik, sei es in Form von kleinen Friesen, oder an den Kapitälern, oder sonst. Die Modellierung derselben wurde von Schülern des Bildhauers Karl Müller besorgt.

2. Am wirkungsvollsten tritt auf der Ausstellung der Altarbau, weniger die eigentliche Plastik hervor. — Der allgemeine bei den Altären sich aufdrängende Eindruck ist der des Massiven, Gewaltigen, Strengen, Soliden, Einfachen, Archaischen, Monumentalen. So ist gleich der Hochaltar ein gewaltiger Steinaltar aus dunkelgrauem Muschelskalk mit Metallverzierungen und mit Mosaiken (geometrische Muster) und Steinen besetztem Metalltabernakel. Die Mensa ruht auf dem zurückgesetzten massiven Stipes einerseits und vier vorgelegten Porphyrsäulen (ohne Basis) anderseits.

Im Oberbau nimmt der messingene Tabernakel die stark betonte Hauptstelle ein. Er hebt sich aus einem durchbrochenen Mittelstück (als Rückfläche) wirkungsvoll heraus. — Zu beiden Seiten des Tabernakels erheben sich mächtige Pilaster, die, mit einem Querbalken verbunden, nach oben in einen Halbkreis auslaufen. — An ihnen sind zwei Relieffiguren (Heilige) angebracht, und darüber erhebt sich ein mächtiger Steinkruzifixus. Es ist ein ganz in dem archaischen Zug dieser Kunst gelegener und, wie ich glaube, sehr lobenswerter Gedanke, daß dieser Kruzifixus ganz aus der liturgischen Idee

heraus entworfen ist: der Gottkönig am Kreuze „Regnavit a ligno Deus“.

Alles in allem: wir haben hier einen Altar, der sich in kein Schema einfügen läßt, der etwas ganz und gar Eigenartiges, aber nach Komposition und Gliederung Würdiges und Monumentales ist.

Ähnlich verhält es sich mit den Altären in den drei Seitenkapellen und in der Halle.

Der Altar der ersten Seitenkapelle stammt aus dem Atelier des Meisters Walthasar Schmitt, der vielen Lesern wohl aus der Jahresmappe der Gesellschaft für Christliche Kunst schon bekannt sein dürfte. Es ist ein Retablealtar von graugelbem Ton, der sich von dem graugrünen Grundton der Kapelle selbst mit recht ruhiger Gesamtwirkung abhebt. Die Fassung des Altars, der Reliefs und der Anstrich der Wände wurde von V. Scheppach besorgt. In der Mitte die Statue des lehrenden und segnenden Christus. Die Statue ist würdevoll, lebenswahr, packend. Die Flachreliefs, die ebenfalls eine besondere Fassung erhielten, links und rechts und an der Rückseite (Jesus, die Kinder lehrend, Jesus bei Martha und Maria, Jesus mit den Emausjüngern und Heilung der Schwiegermutter des Petrus?), haben eine ruhige Wirkung, sind großzügig in der Konzeption — aber ich möchte wünschen, daß der Christus anders, tiefer aufgefaßt wäre. Entschieden am edelsten ist er in der Szene mit den Emausjüngern, in den übrigen ist er nach unserem Dafürhalten zweifellos zu sehr ins Menschliche herabgezogen! Gewiß! Es wird nie einem Künstler gelingen, der Unio hypostatica in Christus völlig gerecht zu werden: die alten Meister waren demütig genug, das einzugesehen, und dieses Eingeständnis brachten sie in Form eines Heiligenscheines, von Lichtstrahlen, einer Mandorla u. dergl. in ihren Kunstwerken zum Ausdruck. —



Chor mit Hochaltar.

Und noch eines wollten sie damit sagen: daß der Christus, den sie darstellten, nicht den Anspruch erhebe, der Christus zu sein, daß der Christus ihres subjektiven künstlerischen Empfindens den objektiven Christus des Dogmas und der Geschichte nicht voll und ganz auszuschöpfen sich anmaße, daß also der Gläubige von dem ersteren an den letzteren weiter verwiesen werden solle. — Das vermüssen wir einigermaßen auf diesen Werken. Im übrigen zeigen diese Reliefs die Tendenz, mit möglichst einfachen Mitteln eine möglichst große Wirkung zu erzielen und aus dem einzelnen Vorgang das wichtigste und charakteristische Moment herauszuheben.

Wieder ein anderer und ganz eigenartiger Altar ist der in der zweiten Seitenkapelle, welchen unser Landsmann E. Bauer (Ulm) entworfen hat, während der Entwurf und die Ausführung der Reliefs von Prof. Max Heilmaier stammt; die Mensa ist von den Kunststeinwerken in München geliefert worden.

Der Altar besteht aus drei Teilen:

Unten hat er die Form eines etwas nach innen zurückgezogenen Steinstipes, auf dem eine starke Mensaplatte aufgelegt ist. — Das Mittelstück besteht zunächst aus der Leuchterbank, darüber der steinerne Tabernakel, mit bronzierten Eisentüren, — massive Arbeit! — an welchen die beiden Buchstaben A und Q prangen. Zu beiden Seiten des Tabernakels füllen zwei einfache flache Steintafeln den Raum aus. Nach oben zu ist dieses Mittelstück mit einem starken ornamentierten Steinarchitrav geschlossen, der zugleich als Basis für das krönende Oberstück dient: — dieses bildet eine farbige, in einen Rundbogen eingeschlossene Verewinung Christi. Ich halte dieselbe für eines der schönsten und wirkungsvollsten plastischen Stücke der ganzen Ausstellung: der Gesichtsausdruck ist wundervoll, die Farbengebung außerordentlich zart abgetönt: ein gelblicher Ton ist wie ein leichter Hauch darüber geworfen, der sich in alle anderen Farben einmischt. — Die Behandlung (besonders der Haare bei dem alten Mann zu Jesu Füßen) erinnert an spätgotische Vorbilder. Die plastischen Mittel, mit denen der Künstler hier gearbeitet hat, sind wieder andere, als auf den vorhin besprochenen Reliefs.

Zu derselben Kapelle befindet sich noch ein geschnitzter Kreuzifixus (Lindenholz) von Göhring, der, in Vergleich gebracht mit dem Kreuzifixus des Hauptaltars, sehr lehrreich erkennen läßt, wie ein und dasselbe Thema in völlig anderen Formen sich ausdrücken läßt, und wie zwei total verschiedene Auffassungsweisen, die nicht etwa bloß in dem verschiedenen Material ihren Grund haben, dasselbe Thema zu variieren vermögen. — Dort herrschte die streng liturgische, typisierende, rein objektive Behandlungsweise vor. Hier führt starkes Empfinden eine erschütternde und auf den subjektiven Eindruck abzielende Sprache.

Dieser Kreuzifixus fordert, wenn ich so sagen darf, zu seiner Ergänzung, den Vater, der zu ihm aufblickt, mit dem er Zwieprache halten kann: Der tote, dornengekrönte Christus ist tief herabgebeugt, vornübergeneigt, fast als wollte er herabsteigen, wäre er nicht mit den Händen an dem Querbalken des Kreuzes

befestigt. Virtuos ist dieses Gemisch von Tod und Leben wiedergegeben. *Mors et vita duello conflixere mirando. Dux vitae mortuus regnat vivus.* Es ist wie ein erschütterndes Improperium: *Popule meus, quid feci tibi?* — Was einigermaßen — wenigstens bei mir — einen störenden Eindruck verursacht, ist die dürftige, badehofenartige Bedeckung. Sonst aber darf dieses Werk als ein bedeutendes und tiefempfundenes bezeichnet werden. (Schluß folgt.)

Eine geistliche Apotheke in Bild und Wort.

Von Dr. Anton Nägele, Niedlingen a. D.
(Fortsetzung.)

Trotz den in den letzten Jahrzehnten vielumtrittenen Fragen nach Typus und Symbol in der christlichen Kunstgeschichte ist meines Wissens die nicht seltene, vielgestaltige Heilsymbolik in ihrer Entstehung und Entwicklung des Christusbildes leider nicht weiter verfolgt worden. Wenn nach Harnack¹⁾ das Christentum in eine „heilungssüchtige“ Welt eingetreten ist, und der Umstand, daß die neue Religion Heilung versprach und brachte und in dieser Eigenschaft alle Religionen überstrahlte, ihrer Ausbreitung besonders förderlich war, so haben sicherlich die neueren Bestreitungen des typologischen Charakters altchristlicher Heilwunderdarstellungen wenig Berechtigung; ²⁾ es hat sicherlich die symbolische Auffassung der Heilungswunder Christi ihre Übertragung auf Heilungen geistiger Art ihren Niederschlag wie nachweisbar in der Literatur ³⁾ auch in der Kunst in Bildern des wundertätigen Arztes für Krankheiten des Leibes und der Seele gefunden. „In dem Heiland, welcher auf Erden Kranke geheilt, schuf die Kunst die ersten Elemente des christlichen Bilderkreises“, erklärt der gelehrte, von den Suevi Berolinenses verehrte Vertreter der christlichen Archäologie an der Berliner Universität,

¹⁾ Medizinisches aus der ältesten Kirchengeschichte, Texte und Untersuchungen 8 (1892), S. 132.

²⁾ Vgl. z. B. Hennecke, Altchristl. Malerei und altkirchl. Literatur 1896.

³⁾ Nachweise aus der altchristlichen Literatur folgen unten.

Nikolaus Müller, in der Realenzyklopädie für protestantische Theologie¹⁾ unter begründeter Polemik gegen die Ableitung des altchristlichen Heilandsprototyps vom Heilgott Asklepios seitens mancher Theologen und Philologen.²⁾ So dürfen wir überzeugt sein, daß auch frühere Jahrhunderte aus den, sei es realen, sei es typischen Abbildungen des Heilandes, der alle Gebrechen des Leibes und der Seele heilen und vom Tode erretten kann, Trost und Kraft und Vertrauen in ihren Nöten geschöpft haben. Für die modernste Kunst verweise ich nur auf das viel verbreitete „Christus als Arzt“ von Gabriel Max in der Berliner Nationalgalerie. Immerhin ist mir trotz allen Suchens und auch Anfragens bei Auktoritäten der Kunstgeschichte und Theologie³⁾ weder für den Text noch für die bildliche Darstellung eine ähnliche spezialisierte und so originell durchgeführte Symbolik der Seelenheilung, der Arzneimittel der Seelenapothek, bekannt geworden.

Von einem überraschend ähnlichen Gegenstand, und zwar ausschließlich nur für den figürlichen Schmuck der Klosterapothek freue ich mich, nähere Mitteilung machen zu können. Aus einem alten Ravensburger Hause (Pfleghaar) ist vor Jahren ein Delgemälde, freilich von geringerer künstlerischer Ausführung, in den Besitz des Herrn Apothekers Zeller in Wolfegg übergegangen, dessen Güte ich die folgende Beschreibung verdanke.

Eine Angabe über Ort und Zeit seiner Entstehung findet sich auf der merkwürdigen Parallele unserer „Witticher Klosterapothek“ nicht. Das Bild ist ca. 1,25 m hoch und ca. 1 m breit und stellt eine alleingerrichtete Apotheke vor, in der im Vordergrund Christus als Apotheker in

sitzender Stellung sich befindet. In der linken Hand hält er eine kleine Apothekerhandwage, mit der rechten legt er in die Wage einen abzuwägenden Gegenstand, aus einer danebenstehenden Büchse entnommen. Für die Genauigkeit oder Strenge der Abwägung sprechen Gesichtsausdruck und Körperstellung des Heilandes. Neben Christus sitzt ein Engel, der an einem kleinen Pulte mit einer Kielesfeder in der Hand schreibt, wohl nach Herrn Zellers Vermutung ein Rezept nach Christo Angabe. In den Lüften schwebt ein Engel vom Himmel kommend, begleitet von zwei weiteren Himmelsboten, mit einem Körbchen in der Hand, das er, mit Pflanzen, Blumen u. a. gefüllt, seinem Herrn zur Arzneibereitung bringen will, Apotheker und Publikum zugleich Sirachs Weisheitspruch wohl in Erinnerung zu bringen: Deus vocavit de terra medicamenta et vir prudens non abhorrebit illis.

Das Innere enthält die gewöhnliche Ausstattung einer Apotheke: auf Repositorien stehen Standgefäße (Büchsen) aus Holz, jedes einzelne signiert mit einer Tugend, wie Glaube, Hoffnung, Liebe, Gnade, Barmherzigkeit, Demut, Trost, Gerechtigkeit, Milde, Geduld, Sanftmut, Gottesfurcht, Stärke, Mäßigkeit, Gebet, Keuschheit. Neben dem Arbeitsstische befindet sich ein großer Mörser zum Zerkleinern der Pflanzen und an der Seite des Tisches ein Arzneistandgefäß (Flasche), signiert mit Aqua vitae, eine Bezeichnung, die in älteren Apotheken als „Elixier ad vitam longam“ lange ihr Dasein gefristet. Eine Inschrift trägt das Bild nicht, jedoch ist auch so die allegorische Bedeutung dieses merkwürdigen Analogons zu unserem Witticher Gemälde fixergestellt. Verwandtschaft und Unterschiede zwischen der Klosterapothek von Wittichen und der geistlichen Schloßapothek von Wolfegg mag des Lesers Interesse selbst leicht aus obiger Beschreibung feststellen.

Bild und Wort in der geistlichen Apotheke rufen also laut nach Aufklärung über das Dunkel ihres Ursprungs. Woher sollte die eigenartige Idee dieser medizinischen Allegoristik stammen? Ihre Wurzeln nur, nicht die zahlreichen Veräste-

¹⁾ 3 (1898), S. 80.

²⁾ z. B. Holmann, Zur Entwicklung des Christusbildes in der Kunst (Jahrb. f. prot. Theol. 10 (1884), S. 71–136); Schulze, Untergang des griechisch-römischen Heidentums II (1893), S. 70.

³⁾ Auch P. Stephan Beißel, dem an dieser Stelle besonderer Dank gesagt sei, konnte mich nur auf Emblemate und einige Heiligenbildchen dieser Richtung verweisen, auf das Bild der hl. Arztpatrone Kosmas und Damian an der Klosterapothek der Dominikaner in Florenz.

lungen und Verzweigungen, sind bis jetzt auf dem Boden der Kunst vergangener Jahrhunderte nachgewiesen. Sicherer nachweisbar sind die Spuren der in dem langen Text unter dem Gemälde ausgedrückten medizinellen Gedanken-sym-bolik. Ein merkwürdiger Kommentar zu unserem Bilde! Ist schon die Länge der Inschrift, ein kleines Kompendium der ganzen christlichen Heilslehre, Seltenheit auf Werken der bildenden Kunst, so erregt noch mehr unsere Verwunderung ihr Inhalt: ein ganzes Rezept für Bereitung und Anwendung der mancherlei geistigen Arzneien unserer Seelenapothek. Fast wie rätselhaftes, runenhaftes Gerede in den Segenssprüchen und Zaubersformeln der Alchimie und Mantik mulen uns des Seelenheilkundigen mystische Weisungen an. Zweifellos hat hier Mystik die Kunst inspiriert, ist nicht umgekehrt der Text eine Emanation des Bildes. Noch nicht lange her ist es, seit die kunsthistorische Forschung angefangen hat, dem Einfluß literarischer Quellen auf künstlerische Werke nachzugehen. Für die Antike hat es die Meisterhand Overbecks getan¹⁾ nach dem Vorgang des Altmeisters der klassischen Archäologie an der Münchener Universität, Thiersch;²⁾ für die altchristliche Kunst neuestens Edgar Henneke in seinem Werk: „Altchristliche Malerei und altkirchliche Literatur“, Leipzig 1896, und Ficker: „Die Bedeutung der altchristlichen Dichtungen für die Bildwerke; gesammelte Studien zur Kunstgeschichte“, 1885. Für das Mittelalter hat Panofka Dichterstellen und Bildwerk in ihren wechselseitigen Beziehungen untersucht; desgleichen Springer die Quellen der Kunstdarstellungen im Mittelalter in Bearbeitung genommen.³⁾ In allerletzter Zeit hat der Freiburger Professor Panzer Beiträge zur Kunst und Mystik in einem Vortrag auf der

Philologenversammlung in Halle geliefert, wie es scheint vor allem über Wechselwirkung zwischen mittelalterlicher Poesie und Kunst. Auch der verewigte Mone hat in der langen Kritik von Dehls Ikonographie in vielen Nummern des „Diözesanarchivs für Schwaben“, 1898 ff., das Studium der Patristik und Mystik als unerläßliche Bedingung kunstgeschichtlichen Verstehens und Forschens hingestellt.

Eine andere Seite gegenseitiger Beeinflussung von Kunst und Poesie zeigt R. Weber auf in seinem Werk: „Geistliches Schauspiel und kirchliche Kunst in ihrem Verhältnis, erläutert an einer Ikonographie der Kirche und der Synagoge“, Stuttgart 1894.

So ist noch immer Text und Illustration unserer geistlichen Apotheke eine wunderbare Blüte aus dem Garten der Mystik, auf dessen Boden besonders die medizinische Auffassung des Christentums und seiner Heilswahrheiten erwachsen ist. Gepflegt und großgezogen und bis in die seltsamsten Verästelungen des einen, wohl begründeten Hauptgedankens von Jesus als Arzt und seinen Gnadenmitteln und Tugenden als Arzneimittel ausgedehnt, erscheint diese Idee auf unserem Gemälde und seiner Unterschrift. Die Ueberschrift zum Ganzen: „Ein guette, köstliche Arznei für allerley Krankheiten Deiner Seel und Deines Leib's“ faßt all die Spezialia zusammen, die für jede einzelne Seele und Seelenkrankheit geboten werden. Der Wortlaut möge oben S. 81 nachgesehen werden. Verrät auch manches Heilmittel jenes Rezeptes am Fuß der Klosterapothek zu sehr den Geschmack einer überberufenen „Apotheketheologie“, so ist doch die Grundauffassung des katholischen Christentums in der Inschrift nicht undogmatisch, vom dogmengeschichtlichen Standpunkt aus sicher nicht belanglos. Sie reizt zu Nachforschungen in der homiletischen und asketischen Literatur früherer Jahrhunderte.

Dort den Spuren der Allegorie des Witz-tichen Bildes und Bildtextes nachzugehen, hat mit der Hoffnung, vielleicht in einer Mystikerhandschrift oder einem Devotionsbuch ein Analogon zu finden, auch P. Weissel in einer schriftlichen Äußerung über mein Bild als lohnende Auf-

¹⁾ Die antiken Schriftquellen zur Geschichte der bildenden Künste bei den Griechen, Leipzig 1868.

²⁾ Dissertatio, qua probatur veterum poetarum carminibus optime explicari, München 1835.

³⁾ Berichte über die Verhandl. der k. sächsischen Gesellschaft der Wissensch., Leipzig, phil.-hist. Kl. 31 (1879).

gabe bezeichnet.¹⁾ Die Auffassung der Heilandsätigkeit Christi als heilendes Wirken und ihr Fortleben in der Heilanstalt der Kirche ist ja nicht nur menschlich angemessen, sie ist auch biblisch, sowohl alttestamentlich²⁾ (vgl. Jsa. 53, 49; Ezech. 4, 4; Psalm 37, 4 f.; Psalm 146, 3 u. a.), wie echt christlich: Christus legt sich ja selbst den Titel eines Arztes bei (Luk. 2, 17; Matth. 9, 12) und betätigt sich als solcher in vielerlei Wunderheilungen an leiblich und seelisch Kranken (Luk. 7, 21; Matth. 4, 23; 8, 16; Joh. 5, 14³⁾); besonders mag das Gleichnis vom Samaritan (Luk. 10, 30), der Del und Wein in die Wunden gießt und sie heilt, von Einfluß auf die Ausgestaltung der Allegorie gewesen sein. (Fortf. folgt.)

Die Kapelle (jetzige Pfarrkirche) zur schönen Maria auf dem Hohenrechberg.

Von Theodor Schön.
(Fortsetzung.)

Nach einem Bilde vom Jahre 1679 standen damals von der Schloßbrücke bis zur Kirche Stationskapellchen am Weg den Berg hinauf, wo heutzutage noch ein Mesner- und Wächterhäuschen steht und neben dem Kirchhof Garten und Felder angelegt sind.⁴⁾ Aus dem Jahre 1683 hat sich ein Baukostenzettel der Pfarrkirche zu Hohenrechberg, welche natürlich nach den schlimmen Kriegszeiten sehr der Reparatur bedurfte, und ein Inventarium oder Beschreibung der auf unser lieben Frauen uralter Wallfahrt zu Hohenrechberg vorhandenen Mobilien, Geschmucke und Ornate erhalten, ein Zeichen, daß für die Kapelle ruhigere ordentliche Zeiten gekommen waren.⁵⁾ Infolge von Ent-

weihung des Liebfrauenbildes mußte die alte Kirche zu Hohenrechberg 1687 abgebrochen werden und eine neue erbaut werden, zu welcher schon am 24. April 1686 der Grundstein gelegt wurde.¹⁾ Der Sohn des 1686 gestorbenen Freiherrn Bernhard Beno, Graf Franz Albert, baute in den Jahren 1686 bis 1688 an der Stelle, wo die 1488 verlassene Kapelle stand, eine neue Kirche²⁾ und übergab sie als Filial der Pfarrkirche Baldstetten.³⁾ Im Jahre 1691 wurde sodann ein Inventarium unser lieben Frau von Rechberg aufgenommen.⁴⁾ Im Jahre 1697 nahmen dann die Augustiner in Gmünd die Maria Jakobeische Pleßstiftung auf Hohenrechberg an und fortan las ein Gmünder Augustiner in der neuerbauten Kapelle alle Sonntage die Messe.⁵⁾

Für diesen wurde im Jahre 1699 das frühere, im Jahre 1488 von Ulrich v. Rechberg erbaute Kirchlein, nachdem der Turm abgebrochen war, zum Pfarrhaus umgebaut.⁶⁾ Im Jahre 1699 stiftete ferner Graf Franz Albert v. Rechberg ein beständiges Benefizium an der neu erbauten Kapelle, und in dieser Stiftungs-urkunde erscheint urkundlich zuerst der schon im Jahre 1591 von Martin Crusius gebrauchte Name „zur schönen Maria“ statt „zu unserer Frau.“⁷⁾ Von den Jahren 1707, 1719—1779 sind noch vorhanden Inventaria über Ornate, Paramente, Pretiosen und Sachen der wunderbarsten Muttergottes-Kapelle auf Hohenrechberg.⁸⁾ Im Jahre 1719 mußte die Muttergottes-Kapelle um den Besitz der ihr gehörigen Heiligenwiese streiten.⁹⁾ Dem großen Wohltäter der Kapelle, Graf Franz Albert († 1715), folgte sein

¹⁾ Ebenda. Nr. 47.

²⁾ Oberamtsbeschreibung Gmünd, S. 411.

³⁾ St. J. Neher, statist. Katalog des Bistums Rottenburg, S. 140.

⁴⁾ Gräfl. Rechberg. Archiv in Donzdorf, Kasten XV, Lade XV, Nr. 49.

⁵⁾ Ebenda. Lade II.

⁶⁾ Oberamtsbeschreibung Gmünd, S. 404.

⁷⁾ Oberamtsbeschreibung Gmünd, S. 411; St. J. Neher, statist. Katalog des Bistums Rottenburg, S. 140; Gräfl. Rechberg. Archiv in Donzdorf, Lade III.

⁸⁾ Ebenda. Kasten XIV, Lade X, Nr. 65.

⁹⁾ Ebenda. Kasten XV, Fach XV, Nr. 67.

¹⁾ Ein erster Versuch mit Material aus der Bibel, Patristik, apokryphen Literatur des Mittelalters und der späteren Zeit, dem Vissale u. a. im Oberrheinischen Pastoralblatt 5 (1903), S. 318 f.

²⁾ Vgl. Ebstein, Die Medizin im Alten Testament, Stuttgart 1900; Wunderbar, biblisch-talmudische Arzneikunde. 1841.

³⁾ Vgl. deren neueste Untersuchung vom positiven Standpunkt aus in Dr. Anur, Christus medicus, Freiburg 1904.

⁴⁾ Oberamtsbeschreibung Gmünd, S. 411.

⁵⁾ Gräfl. Rechberg. Archiv in Donzdorf, Kasten XV, Fach XV, Nr. 40 und 41.

Sohn Moyfius Klemens († 1732). Dieser stiftete 1726 mit seinen Vettern Gaudenz zu Weißenstein († 1735) sowie den Gebrüdern Freiherrn Franz Xaver Leo († 1767) und Joh. Vero Ernst v. Nechberg zu Donzdorf († 1745) ein Wallfahrtsbenefizium, zur schönen Maria genannt, auf Hohenrechberg.¹⁾ Die Verhandlungen über die Stiftung dieser Kaplanei dauerten von 1764—1772, da das Kapitel Ellwangen 1764 Widerspruch erhoben hatte wegen Errichtung einer eigenen Pfarrei und Trennung von Waldstetten (Katholisches Kirchenratsarchiv in Stuttgart Nr. 244, 504). Schon 1748 bis 1750 sind übrigens Akten vorhanden betreffend die Obligation weiland des resignierten Pfarrers Kögel von Hohenrechberg (Gräfl. Archiv in Donzdorf). Da die Kapelle mit den zwei am Fuße des Berges liegenden Weilern nach Waldstetten, eine Stunde entfernt, eingepfarrt war und der christliche sowie der Schulunterricht vernachlässigt wurde, so bewerkstelligte Freiherr Max v. Nechberg (seit 1790 Graf, † 19. März 1819) die Absonderung von Waldstetten und Errichtung einer eigenen Pfarrei oder richtiger, wie sich St. J. Neher im Stat. Katalog S. 140 ausdrückt, einer Pfarrkaplanei, welche am 18. Juni 1767 geschah.²⁾

(Schluß folgt.)

Literatur.

William Holman Hunt von D. von Schleinig. Mit 141 Abbildungen. (Künstlermonographien von H. Knackfuß 88.) Bielefeld und Leipzig (Velhagen und Klasing) 1907. 148 S. Preis 4 M.

Seit einigen Jahren kann man beobachten, wie gewissermaßen als Reaktion gegen die neueste Entwicklung der Malerei mit ihrer einseitigen Betonung der Farben- und Lichtprobleme das Interesse sich wieder mehr solchen Richtungen und Schulen des 19. Jahrhunderts zuwendet, welche in ihren Werken vor allem den Inhalt betonen. Es sind dies besonders die Romantiker und Nazarener in Deutschland und die mit letzteren unverkennbar verwandten Präraffaeliten in England. Von diesen sind in den bekannten Knackfußschen Künstlermonographien Rossetti und Burne-Jones bereits früher behandelt worden, und ihnen reiht sich nun auch W. Holman Hunt

an, eine der interessantesten Gestalten aus der neueren Kunstgeschichte. Nicht befriedigt von der damals herrschenden Richtung in der Malerei gründete er 1848 zusammen mit seinen Freunden Millais und Rossetti die „Präraffaelitische Bruderschaft“. Wie schon dieser Name sagt, wollten diese Künstler sich den Meistern des Quattrocento als ihren Vorbildern anschließen und von diesen vor allem die sorgfältige Naturbeobachtung und treue Wiedergabe der Einzelheiten, aber auch die Innigkeit des Gesichtsausdrucks lernen. Endlich sollte bei ihnen wie bei den Meistern des 15. Jahrhunderts die religiöse Malerei an die erste Stelle treten. Diesem Programm ist freilich nur einer aus diesem Bunde, der sich auch bald auflöste, treu geblieben, nämlich eben Hunt, während sich die übrigen Mitglieder bald andere Aufgaben stellten. So haben vor allem Rossetti und sein Schüler Burne-Jones sich von der Bibel mehr und mehr ab- und sich allershand literarischen und poetischen Quellen zugewandt und in deren Dienst jene bekannten übergarten, melancholischen Frauengestalten geschaffen, an die wir beim Worte „Präraffaelismus“ zuerst denken, die aber mit den ursprünglichen Zielen dieser Bewegung gar nichts zu tun haben. Hunt dagegen ist entsprechend seiner gläubig-frommen Gesinnung der religiösen Malerei stets treu geblieben; „die größte aller Gesichten, die des Heilandes“, zu malen betrachtete er als seine Lebensaufgabe, und was er uns in seinen Gemälden gibt, ist sein Glaubensbekenntnis. Sein vielfach ausgesprochenes Ziel bei allen seinen Werken war zu erbauen und andere im Glauben an Christus zu stärken. Unverkennbar offenbart diese Tendenz gleich sein erstes und berühmtestes Hauptwerk, sein „Licht der Welt“: es zeigt die hochpriesterliche Gestalt des Heilandes, der in stiller Nacht mit der Laterne in der Hand an die Häuser der Menschen pocht, um Seelen zu suchen. Um aber Christum den Menschen wieder näher zu bringen, muß man, so sagt er selbst, die heilige Geschichte so malen, „wie sie sich wirklich zugetragen hat: demütig, in totaler Wahrheit, menschlich und nicht so wie bisher prunkvoll und idealisiert, wie die Tradition der Renaissance sie verwandelt und überliefert hatte. Um dieses Vorhaben wahrhaft erfüllen zu können, muß man an Ort und Stelle studieren.“ Und der Maler Hunt wird zum Pilger und reist ins hl. Land, und zwar im ganzen nicht weniger als viermal, und hält sich dort jedesmal einige Jahre auf, um mit Pinsel und Palette den Spuren des Heilandes zu folgen. So vollendet er in Jerusalem, Bethlehern und Nazareth unter der glühenden Sonne des Orients, unter den größten pelusiaren Opfern und Schwierigkeiten seine Hauptwerke, die ihn bei ihrer detaillierten Ausführung je einige Jahre in Anspruch nehmen: seine „Aussindung Christi im Tempel“, den „Schatten des Todes“ — der Schatten Jesu, der als Jungling in der Werkstatt zu Nazareth von der Arbeit ermüdet seine Arme ausstreckt, formt sich an der gegenüberliegenden Wand zum Wilde eines Gekreuzigten, zum Entsetzen seiner Mutter —, und der „Triumph der Unschuldigen“, die in sinniger Weise als verklarte Engel in die hl. Familie auf der Flucht nach Ägypten begleiten. Am vollends

¹⁾ Ebendas. Nr. 71.

²⁾ Schwab. Zeichenbuch 1820, 143; Oberamtsschreibung Gmünd, S. 405, 411.

seinen in die Wüste gestohlenen „Sündenbock“ zu malen, schlägt er gar seine Staffelei an den Ufern des Toten Meeres auf und arbeitet während langer Monate in der dortigen verpesteten Atmosphäre, in der einen Hand den Pinsel, in der andern aber das Gewehr haltend zum Schutze gegen die Tiere und Räuber der Wüste. Wer denkt da nicht an die Juden zur Zeit des Tempelbaus, die mit der einen Hand am Tempelbau arbeiteten, mit der andern aber den Feind abwehrten! Hunts „Sündenbock“, der abgemagert und dem Verschmachten nahe einsam in der salzigen Wüste am Rande des Toten Meeres steht, ist übrigens ein ergreifendes Bild des elenden Zustandes, in welchen die Menschheit durch die Sünde gerät.

Schon diese Aufzählung der Hauptwerke Hunts zeigt, wie der Künstler ganz neue Wege in der religiösen Malerei einschlägt und diese inhaltlich zu erweitern sucht. Ja es scheint geradezu, als wolle er mit seinen Bildern gleich den Verfasser der alten Apokryphen gewisse Lücken in der biblischen Jugendgeschichte des Herrn ausfüllen. Ebenso originell ist Hunt aber auch in der Art der Ausführung. Mit einer manchmal ans Lächerliche grenzenden Exaktheit, die sich auf alles Beiwert erstreckt und ebenso die geographischen und topographischen wie die ethnographischen und archäologischen Züge seiner Bilder umfaßt, rekonstruiert er förmlich die biblischen Vorgänge. Und doch ist sein Realismus himmelweit verschieden von dem in religiösen Darstellungen manchmal so widerlichen Naturalismus gewisser moderner Maler. Das zeigt am besten eine Vergleichung seiner „Aufsindung Christi im Tempel“ mit dem entsprechenden Bilde Menzels, das bei dieser Gegenüberstellung geradezu wie eine Karikatur wirkt. Was Hunts Gemälde über solche und ähnliche Werke hinaushebt, ist der tiefe sittliche Ernst, der aus der Behandlung des Ganzen spricht, vor allem aber aus den edlen, vergeistigten Gesichtern. Das ergreifende, idealisierte Haupt Christi im „Licht der Welt“ ist für sich allein schon eine ganze Predigt. Vor einem solchen Idealismus, wie er nur der Tiefe eines religiösen Herzens entspringen kann, verliert deshalb auch der Naturalismus in der Behandlung der Details alles Aufdringliche und Profanierende. Ja gerade diese Vereinigung scheinbar unversöhnlicher Gegenjake, von Realis-

mus und Idealismus, von dokumentarischer Korrektheit und doch wieder reichster Phantasie gibt seinen Bildern einen ganz eigentümlichen Reiz. Hunt hat damit gezeigt, wie man auch schon so vielfach behandelten Stoffen, wie es die biblischen sind, immer noch neue Seiten abzugewinnen kann. Schon aus diesem Grunde ist eine nähere Bekanntschaft mit diesem Meister für jeden, der sich für religiöse Malerei interessiert, namentlich aber für ausübende Künstler, äußerst lehrreich.

Doch nicht bloß den großen Künstler Hunt, vielleicht den bedeutendsten religiösen Maler in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, lernen wir in vorliegender Monographie kennen, sondern auch einen edlen, charaktervollen Menschen voll kindlichen Glaubens und unerschütterlichen Gottvertrauens, einen Mann, der für seine Ideale, aber auch für seine Freunde stets selbstlos alles zu opfern bereit war, zugleich ein Muster eines treubeforgten, liebevollen Familienvaters. Niemand wird deshalb das Buch aus der Hand legen, ohne von Verehrung und Liebe zu dem greisen Meister erfüllt zu werden, der, von seinen Landsleuten mit Ehren überhäuft, am 2. April dieses Jahres sein 81. Geburtsfest in vollster Mäßigkeit feiern konnte. Durch Darlegung der vielfachen Beziehungen, welche Hunt beinahe zu allen gleichzeitigen Künstlern, Dichtern und literarischen Größen seiner Nation unterhielt, erweitert sich die Monographie zu einem interessanten Stück englischer Kunst- und Kulturgeschichte. Einen besonderen Reiz verleiht dem Buch auch die Aufnahme zahlreicher Zitate aus den Briefen und namentlich auch aus den literarischen Werken des Künstlers; wir lernen so seine Intentionen in unmittelbarer Form kennen. Geschmückt ist die Monographie mit nicht weniger als 140 Illustrationen größtenteils nach Gemälden und Zeichnungen Hunts selbst, teilweise aber auch nach solchen seiner Freunde. — Niemand dürfte wohl das Büchlein ohne großen Genuß aus der Hand legen. Mögen ihm viele Leser, dem liebenswürdigen Künstlergreis aber noch manche Jahre beschieden sein!

Kottenburg.

Dr. E. Fuchs.

Hierzu eine Kunstbeilage:

Die Fischpredigt des hl. Antonius von W. Feuerstein.

Annoucen.

Herder'sche Verlagshandlung zu Freiburg i. Br.

Soeten ist erschienen und kann durch alle Buchhandlungen bezogen werden:

Braun, J., S. J.. Die Kirchenbauten der deutschen Jesuiten.

Ein Beitrag zur Kultur- und Kunstgeschichte des 17. und 18. Jahrhunderts. Erster Teil: Die Kirchen der ungetheilten rheinischen und der niederrheinischen Ordensprovinz. Mit 13 Tafeln und 22 Abbildungen im Text. (Auch 99. und 100. Ergänzungsheft zu den „Stimmen aus Maria Laach“.) gr. 8" (XVI u. 276). M. 4.80.

Der Verf. bietet anschließend an sein Werk „Die belgischen Jesuitenkirchen“ ein ganz neues Bild von dem Style Loyola und seinem Verhältnis zur Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts.

Stuttgart, Buchdruckerei der „Allg. Ges. „Deutsches Volksblatt“.



ARCHIV FÜR CHRISTLICHE KUNST

Organ des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins.

Herausgegeben und redigiert von Universitäts-Professor Dr. E. Baur in Tübingen.

Eigentum des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins;

Kommissions-Verlag und Druck der Aktien-Gesellschaft „Deutsches Volksblatt“ in Stuttgart.

Mr. II.

Jährlich 12 Nummern. Preis durch die Post halbjährlich M. 2.25 ohne
Vestellgeld. Durch den Buchhandel sowie direkt von der Verlagshandlung
Akt.-Ges. „Deutsches Volksblatt“ in Stuttgart pro Jahr M. 4.50.

1908.

Die christliche Kunst auf der Ausstellung in München 1908.

Von Professor Dr. E. Baur, Tübingen.

(Schluß.)

Nicht in gleicher Weise befriedigt war ich zunächst von dem Altar der Seitenkapelle (1), dessen Entwurf und plastische Ausführung von Hans Miller herrührt, während die Firma Eder u. Grohmann die Steinausführung besorgte. — Es ist ein Doppeltes, was dabei auf den ersten Anblick als weniger empfehlenswert erscheint: einerseits ist das Altärchen für die geringen Dimensionen, die es hat, doch etwas zu massig, zu schwer und wuchtig. Nicht nur wird dieser Eindruck hervorgerufen durch den massigen Stipes, der in dreifacher Uebertragung (mit Rannelierungen an den abgerundeten ausladenden Wulsten der Uebertragungen) sich emporringt, sondern besonders durch den drückenden Abschluß nach oben, der die Form eines schwer lastenden und doch recht nichtsagenden, ideenarmen Sarkophags hat. Endlich ist auch das Mittelstück unseres Erachtens in einem Punkte nicht ganz befriedigend. Dieses besteht aus einem Stein mit quadratischer Vorderseite, auf welcher vier kleinere, mit grauen Marmorplatten ausgefüllte Felder angepart sind, so daß die sie trennenden Streifen des Grundsteins ein Kreuz mit gleichen Armen bilden. An dieses ist nun direkt auf den Stein ein silberbronzierter Kreuzifixus angebracht. Diese Verbindung erscheint hart, und es wird schwer, sie zu einer Einheit: „Christus am Kreuze“ zusammenzufassen. Erst wenn man den Altar in

größerer Entfernung ansieht, verliert er einigermaßen diese Härten, die dann durch die malerischen Qualitäten und das Zusammenstimmen mit der Hinterwand überwunden werden.

H. Miller schuf auch den wichtigen Altar in der Vorhalle. Der Künstler zeigt darin die gleiche Tendenz zum Massigen und Schweren wie im vorigen Fall. Nur sind hier die Dimensionen des gesamten Werkes bedeutend größere: auf zwei Stufen erhebt sich der Altarstipes, ein gewaltiger grau-brauner Marmorbloc mit dekorativem Schmuck geometrischer Muster. Daneben erheben sich zwei Säulen, die ein gewaltiges Oberstück aus Marmor tragen.

Zwischen dieses Oberstück und die Altarmensa ist ein Mittelstück mit dem Tabernakel hineinkomponiert, das nur den einen Mangel hat, daß die unteren Leuchter gerade unter den oberen Architrav zu stehen kommen, was praktisch zu Unzuverlässigkeiten führen muß.

Der Tabernakel ist aus Marmor und wird durch eine Metalltüre (Handarbeit mit Email und Steinschmuck) geschlossen.

Das Oberstück, ein mächtiger Marmorarchitrav, zeigt rechts knieende Engel (drei zu jeder Seite) in Flachrelief; ferner die Konsekrationsworte als Inschrift und ist nach oben mit einem einfachen ornamentierten Band geschlossen (Motiv: zwei ineinander geschobene Quadrate). Ueber dem Querbalken steht dann ein sehr hübsches Metallkreuz mit herabhängenden Steinen und sehr breitem Fuß, das ebenso wie die aus demselben Motiv heraus entworfenen daneben stehenden Leuchter von

der Firma Ehrenböck u. Viertaler hergestellt ist. Das durch die Form zu wenig bewältigte, fast möchte man sagen, das ungeschlachte Wesen dieses Altars, der stark gesuchte Archaismus läßt auch hier den Gesamteindruck nicht ganz günstig erscheinen: viel solides Material, aber wenig Form und verhältnismäßig arm an religiösem Gehalt.

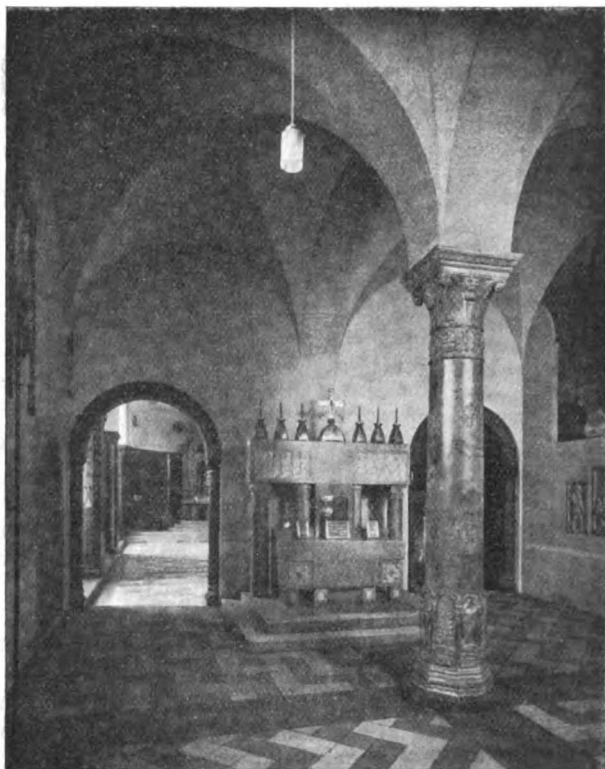
Während nun diese Altäre von den bisherigen Altarformen durchaus abgehen und neue Wege versuchen, finden wir noch in der „runden Kapelle“ ein reizendes Metallaltärchen, das sich mehr an die herkömmlichen Formen hält. — Der Stipes ist ein einfacher, vorne bemalter Stein (Kreuzigung, die wohl als Fresko oder Mosaik gedacht ist). Die Metable ist aus Metall mit Email, Steinen, Filigranarbeiten fein verziert. Sie dient als Hintergrund für fünf Heilige: in der Mitte St. Bonifaz, links Willibrord, Grabau Maurus, rechts: Swithbert und Heinrich der Heilige. — Den Zweck und Charakter des Altars enthüllt uns die Inschrift.

„Praesulis exultans celebret Germania laudes
Et Bonifacii opus martyris almificum.
Ordinat hunc Roma mittitque Britannia mater
Doctorem populis necnon (?) ecclesiae
Pontificem summum signorum fulmine clarum
Eloquio nitidum, moribus egregium.“

Dieser Altaraufsatz ist von Künstlern der Veuronner Kunstschule entworfen, von Kosmas Leyrer ausgeführt.

Auf dem Altärchen, das ich zu den schönsten der Ausstellung rechnen möchte, fehlt das Kreuz.

Fassen wir zusammen, so ergibt sich, daß der moderne Altarbau die herkömmliche Schablone vollständig verlassen und speziell die Art des gotischen und Renais-



Altar in der Vorhalle.

jance-Hochbanaltars ganz aufgegeben hat. Er nähert sich vielmehr dem antiken und romanischen Mensa-Altar. Was darin angestrebt wird, ist: solides Material, zweckentsprechende Behandlung desselben, große, wichtige, monumentale, ruhige Wirkung mit den einfachsten Ausdrucksmitteln. Fast möchte ich sagen: Es liegt ein gewisser ethischer Zug nach Wahrhaftigkeit, solider Einfachheit, Ruhe und Maß in dieser Kunst, der sympathisch berührt. Wir hoffen diese völlige Wandlung im Altarbau in Bälde auch in eigenen Ausführungen darlegen zu können. Mögen diese Versuche auch im einzelnen noch manches Unbefriedigende enthalten, so bezeichnen sie doch im Ganzen einen erfreulichen Fortschritt zu selbständigem Schaffen, einen einheitlichen, großen Zug in Auffassung und Durchführung, und dies alles unter Wahrung der liturgischen Vorschriften und Erfordernisse. Hier dürfte der Weg gezeichnet sein, auf welchem weitergegangen werden muß — freilich besonnen und maßvoll!

Einen recht ansprechenden Gesamtanblick gewährt die von Architekt Spannagel erbaute und von Joseph Huber (Feldkirch) bemalte runde Kapelle. In Ornamentik und Symbolik treten stark ravenmatische Anklänge hervor: so die Altäre mit den Evangelienbüchern. Die Gestaltung des Laubwerks an der Decke ist dekorativ sehr wirkungsvoll.

Es würde zu weit führen, wollten wir die Erzeugnisse der Plastik, der Malerei, der kirchlichen Kleinkunst, der Paramentik im einzelnen behandeln. Erwähnenswert wären vor allem noch die Glasmalereien, die eine ganze Anzahl von Kunststrichtungen auch in diesem Zweig des kirchlichen Kunstschaffens erkennen lassen und gerade wegen ihrer Nebeneinanderstellung sehr instruktiv sind. Wir haben vielleicht hier die relativ vollständigste Auswahl der modernen kirchlichen Glasmalereien vor uns:

Die großartig stilisierten und auf starke Farbenwirkung berechneten Fenster M. Pachera's, die von Jos. Pet. Pockhorni ausgeführt sind, werden wir wohl später zu besprechen Gelegenheit haben. Sie werden den meisten Beschauern höchst befremdlich vorkommen und doch ist ihnen ein eigenartiger Reiz nicht abzusprechen, der in ihrem Feingefühl für malerischen Ton und reicher Phantasie besteht.

Eigene Wege versucht auch J. Huber mit seinen Glasgemäldeentwürfen zu gehen, und man wird ihm zugestehen müssen, daß es ihm gelungen ist, bei seinen Fenstern in der Halle, vier Propheten (Jeremias, Jaias, Ezechiel und Daniel), großartige, kraftvolle Charaktergestalten darstellend, neue Auffassungen zur Geltung zu bringen, ohne ins Manierierte zu verfallen. Huber verwendet wenig Farben¹⁾ und die verwendeten sind recht gemäßigt, ja fast matt gehalten — ich konnte sie allerdings nicht in der Sonne sehen —. Sie wirken ruhig. Ein großer Wert ist auf das Zeichnerische gelegt. — Etwas aus dem charakteristischen Rahmen heraus fällt es allerdings, daß Ezechiel seine Feder besteht. Der große Zug der Gestalt

und die Monumentalität, die sonst angestrebt ist, verträgt sich u. E. nicht mit einem derartigen Motiv.

Die von Goller entworfenen und von Kreuzer ausgeführten Evangelistenbilder — in matten grau-grünen und gelblichen Farben gehalten — sind stark archaisierend. Sie muten fast an wie frühromanische Bilder, ein Eindruck, der dann durch die stark zeichnerischen stilisierten Symbole der Evangelisten, Engel, Adler, Ochs und Löwe noch erhöht wird.

Mehr als diese schließen sich die übrigen Glasgemälde an die herkömmliche Auffassung an. So ein in der Komposition sehr schönes und wirkungsvolles, in der technischen Ausführung tadelloses, in der Gesamtaufassung aber mehr gefühlsweich als tief aufgefaßtes Fenster von Zettler, zu welchem F. Schilling den Karton geliefert hat: Christus im weißen Gewande, die Arme kreuzförmig ausgebreitet, von anbetenden Engeln umgeben, mit der Aufschrift: „Liebet einander.“ Dieses Motto könnte zu seiner Klärung recht gut die Ergänzung ertragen: „So, wie ich Euch geliebt habe.“ — Zettler hat an diesem Fenster ein von ihm neu erfindenes Verfahren angewandt, durch das es ihm gelungen ist, die feinsten Farbtönen zu erzielen, die Farben wie wolkig sich verflüchtigend ineinander übergehen zu lassen. Es wird für kirchliche Zwecke der Art nicht unangebracht sein, in Verwendung solchen Glases doch recht dezent zu verfahren. — Die Gesichtszüge der Engel dürften doch zu weich, zu schwächlich und unnüchlich sein.

Erwähnenswert ist auch das von Leo Thomas entworfene, von G. Boos ausgeführte Fenster mit sehr tiefer Farbenwirkung und einige andere, die wir im einzelnen nicht besprechen können.

Beachtenswert sind endlich einzelne Mosaiken, welche die kgl. Bayerische Mosaikankunstanstalt von Th. Knecker nach Entwürfen von W. Köppen ausgestellt hat: so in der ersten Seitenkapelle die Medaillonbilder von Christus und Maria. Es liegt in der Natur der Sache begründet, daß in diesem Kunstzweig die antikisierende Tendenz stärker als in anderen heraustritt und die Anlehnung an antike Vorbilder besonders auffällig ist. So ist hier

¹⁾ So z. B. stellt er folgende zusammen: a) rufsch-grün, bläulich, tiefblau; — ferner: b) braun, grau, schwarz; c) weiß, schwarz, rot; d) braun, lila, hochrot. — Daraus erklärt sich die außerordentlich ruhige Gesamtwirkung.



Altar von Bauer u. Heilmeyer. (Vgl. S. 102 f.)

Jesus und Maria ganz nach Art byzantinischer Mosaiken bzw. nach Katakombenfresken dargestellt; selbst die griechischen Buchstaben wurden hereingenommen. Ob dafür ein spezieller Auftrag maßgebend war, oder nicht, entzieht sich unserer Kenntnis. — Nehulich verhält es sich mit dem an der Rückseite dieser Seitenkapelle angebrachten Christus, auf reichem Throne sitzend mit dem angeschlagenen Buch: *Ego sum lux mundi*. — Gerade an diesem Bilde zeigt sich, welche mächtigen Wirkungen ein solches Mosaikbild hervorrufen kann, auch wenn man sie nicht von den klassischen Vorbildern Roms, Ravennas und jetzt Montecassinos kennen würde. Es ruft den Wunsch wach, daß man auch bei uns bei kirchlichen Neubauten diesem Zweige kirchlicher Kunst wieder mehr Beachtung schenken möchte.

Wir schließen mit dem Wunsche, daß die Ausstellung christlicher Kunst in Düsseldorf auf breiterer Grundlage angelegt werde als die Münchener, um so einen sichereren Gesamtüberblick über das christ-

liche Kunstschaffen zu ermöglichen.

Eine geistliche Apotheke in Bild und Wort.

Von Dr. Anton Nägele,
Niedlingen a. D.

(Fortsetzung.)

Der biblische Grundgedanke entwickelt sich in der Patristik immer mehr; aus den Keimen griechischer Spekulation, wie sie bei Ignatius, Klemens von Alexandrien, Origenes, Eusebius von Cäsarea, Gregor von Nazianz, Chrysostomus sich mehr oder weniger häufig finden, entfaltet sich namentlich bei den abendländischen Kirchenvätern die Idee des *Agapaeos*, der Heilung und Heiligung der Menschheit durch Lehre und Gnade Christi¹⁾ und treibt im Lauf der Jahrhunderte neben herrlichen, moralischen Abhandlungen verwunderliche Blüten phantastischer, extravaganter Geheimsymbolik. Nicht zu verwundern ist es daher, wenn ein

englischer Forscher von biblical alchemy bei den Alexandrinern spricht.²⁾

Außer Anfängen bei Cyprian, Laktantius, Ambrosius und andern Vätern des Abendlands³⁾ ist es besonders der hl. Augustinus, dessen Schriften wohl die meiste Ausbeute für unser Gebiet gewähren. Aus dem reichen Material⁴⁾ seien nur die Ausführungen herausgehoben, die der literarischen und künstlerischen Auffassung von Christi Werk im Mittlichen Gemälde ganz nahe kommen, sozusagen Marksteine in der Entwicklungsgeschichte des Christtypus sind und in dem Worte der *Doctrina christiana* gipfeln⁵⁾: Ipse

¹⁾ S. Harnack, *Niedrigmündiges aus der ältesten Kirchengeschichte* 1892 und *Mission und Ausbreitung des Christentums* S. 74 ff.

²⁾ S. Ehrhard in *Strasburger theol. Studien* 1900, S. 347.

³⁾ Vgl. Schanz, *Sakramentenlehre* S. 399.

⁴⁾ Einzelne Stellen im *Oberrhein. Pastoralblatt* 5 (1903), S. 329 ff.

⁵⁾ *De doctr. christ.* 1, 14. Weiteres in Kühners *Dissertation: Augustins Anschauung von der Erlösungsbedeutung Christi*, Heidelberg 1890;

medicus, ipse medicina. An der angeführten Stelle führt nun Augustin das Bild vom Arzte und der Heilskraft der christlichen Religion noch weiter aus bis in die einzelsten Details der profanen Arzneikunde. Er teilt die verschiedenen Heilmittel in zwei Kategorien ein, in contraria und in similia, oder wie wir nach modern medizinischem Ausdruck sagen würden, in allopathische und homöopathische: einerseits die Demut Christi, die Torheit Gottes, die sündelohe Geburt, sein Tugendbeispiel, seine Sterblichkeit, anderseits die menschliche Geburt Christi vom Weibe, die Beschaffenheit der Menschen, Christi Todesfähigkeit und sein Tod. Diese Mittel zur Heilung der vielen Wunden hat Gott ganz entsprechend der menschlich-ärztlichen Behandlungsweise von körperlichen Wunden gewählt und angewendet: Wie die Heilung der Weg zur Gesundheit ist (bei körperlicher Krankheit), so hat jene (geistige) Heilmethode die Heilung und Gesundung der Sünde sich zur Aufgabe gemacht; so hat sich die Medizin der (göttlichen) Weisheit durch Annahme der menschlichen Natur unsern Wunden angepaßt, die einen durch entgegengesetzte Mittel zu heilen, die anderen durch gleichartige . . . , es hat sich die Weisheit Gottes bei der Heilung des Menschen selbst als Arzt und Arzneimittel dargeboten, um ihm zur Gesundheit zu verhelfen:

I. Durch allopathische Mittel (contraria): 1. durch Stolz fiel der Mensch, durch Demut fand er Heilung; 2. durch die Klugheit der Schlange wurden wir betrogen, durch die Torheit Gottes wurden wir befreit; 3. von der Gabe der Unsterblichkeit machten wir einen schlechten Gebrauch, zum Tode für uns, Christus einen guten, zum Leben; 4. durch den verdorbenen Sinn des Weibes (Eva) kam die Krankheit, durch den unbefleckten Leib des Weibes (Maria) kam das Heil zu uns; 5. zu denselben entgegengesetzten Mitteln gehören auch die Tugendbeispiele Christi, durch die unsere Fehler geheilt wurden.

dazu noch 3. B. 5. und 6. Osterhomilie (Augustins Ostergruß h. v. Wolfsgruber 1897, S. 97 und 21 f.).

II. Durch homöopathische Mittel (similia). Gleichsam als Verbandmittel für die Wunden unserer Glieder wandte Christus folgende gleichartige Heilmittel an: 1. die durch das Weib Betrogenen fanden Befreiung von ihren Uebeln durch den vom Weibe Geborenen; 2. die Menschen durch einen Menschen, die Sterblichen durch einen Sterblichen, die Toten durch den Tod (vgl. die Praefatio de Cruce: Qui mortem nostram moriendo destruxit.¹⁾)

Ganz ähnlich zeichnet das Bild des himmlischen Arztes und seiner Heilmittel Gregor der Große in seiner Matthäusevangelium, die auch ins Brevier aufgenommen ist (I. VII Com. Mart.): „Unser Herr und Erlöser kam als neuer Mensch in die Welt, darum gab er auch neue Gebote. Unserm alten in Lasteren groß gewordenen Leben setzte er die Neuheit seines Lebens entgegen. Was hatte denn der alte fleischliche Mensch anders gekannt, als sein Gut zusammenzuhalten, fremdes an sich zu ziehen, wenn es möglich war, wenn nicht, wenigstens danach zu trachten? Aber der himmlische Arzt wendet gegen jeden einzelnen dieser Fehler die entgegengesetzten Heilmittel an. Wie nämlich in der Heilkunde Erkältung durch Wärme, Hitze durch Kälte kuriert wird, so hat auch unser Herr die den Sünden entgegengesetzten Medikamente gegen die Laster angewandt, indem er

¹⁾ Doctr. chr. I. 14: Sicut curatio via est ad sanitatem sic ista curatio peccatores curandos sanandosque suscepit . . . sic medicina sapientiae per hominis susceptionem nostris est accommodata vulneribus, de quibusdam contrariis curans, de quibusdam similibus . . . sic sapientia dei hominem curans se ipsam exhibuit ad sanandum, ipsa medicus, ipsa medicina . . . Contraria: qui ergo per superbiam homo lapsus est, humilitatem adhibuit ad sanandum. Serpentis sapientia decepti sumus, Dei stultitia liberamur; nos immortalitate male usi sumus, ut moreremur, Christus mortalitate bene usus est, ut viveremus. Corrupto animo feminae ingressus est morbus, integro corpore feminae processit salus. Ad eadem contraria pertinet, quod etiam exemplo virtutum eius vitia nostra curantur. Similia: jam vero similia quasi ligamenta membrorum et vulneribus nostris adhibita illa sunt, quod per feminam deceptos per feminam natus, homo homines, mortalis mortales morte mortuos liberavit.

den Unkeuschen Enthaltſamkeit, den Geizigen Freigebigkeit, den Bornigen Sanftmut, den Stolzen Demut anbefahl.“ Der hl. Gregor kennt also in ſeiner geiſtlichen Apotheke nur die allopathiſchen Mittel, während St. Auguſtin auch die homöopathiſche Heilmethode Chriſtus anwenden läßt.

Auß der Patriſtik wandert die Idee von dem heilenden Erlöſer und der Heilskraft ſeiner Tugenden und Gnadenmittel in die Scholaſtik und wird dort, namentlich im Anſchluß an die Parabel vom barmherzigen Samaritan und deren Anwendung auf die durch die Erbsünde verwundete Menſchheit, ſpekulativ begründet und noch weiter ausgeſponnen.¹⁾ Und nicht minder wird dieſe allegoriſche Auffaſſung von der Myſtik angeeignet. Bis in die enſteigſten Winkel wird das Bild vom Arzt und den Heilmitteln der chriſtlichen Religion verfolgt; die Erzeſſe derartiger allegoriſcher Spielereien mögen es geweſen ſein, die zum Spottnamen der „Apothekertheologie“ Veranlaſſung gegeben haben, die heute noch in homiletiſchen und aſſetiſchen Extravaganzen ihren Niederſchlag finden.

Als einer aus Tauſenden führe uns der hl. Bernhard in Theorie und Praxis der Myſtik ein, deren Sondergut ſo recht eigentlich die in Rede ſtehende Allegorie geworden iſt²⁾: Chriſtus, der himmliſche Arzt, die ſittlichen Schäden und Schwächen der Menſchheit und der einzelnen Menſchenſeele, die Diagnose all dieſer Gebrechen und deren Heilung, Geſundheit der Seele und des Leibes, Arznei für Wunden der Seele und des Leibes und all die übrigen vom profan-mediſiniſchen Gebiet auf das religiös-sittliche Leben übertragenen Begriffe und Worte gehören ſo zuſagen zur Domäne der chriſtlichen Aſzeſe und Myſtik und der von ihr inſpirierten unermäßlichen Literatur älterer und neuerer Zeit.

(Schluß folgt.)

¹⁾ Vgl. Schanz, Sakramententheorie S. 201.

²⁾ Vgl. das neueſte große Werk von J. Ries, Das geiſtliche Leben in ſeinen Entwicklungsſtufen nach der Lehre des hl. Bernhard. Quellenmäßig dargeſtellt. Freiburg 1907.

Die Kapelle (jetzige Pfarrkirche) zur ſchönen Maria auf dem Hohenrechberg.

Von Theodor Schön.

(Schluß.)

Der Lehrer meldet weiter in ſeiner Chronik: 1775. „Dieſes Jahr iſt der Kirchenthurm auf dem Hohen-Rechberg zu Nacht durch einen Wetterſtrahl ausgebrannt und nachgehends um ein Stoßwerk abgetragen worden.“ Dieſes geſchah im Sommer. Doch wurde der Kirchenthurm wieder hergeſtellt und ſogar noch höher gebaut und für ſeine Zwecke beſſer ausſteattet, wozu Freiherr Maximilian 4 Glocken ſtiftete.¹⁾ Das Gotteshaus wurde in den Jahren 1785—1799 mehrfach durch den Sturm beſchädigt.²⁾

Aus dem Jahre 1791 beſitzt man eine Schilderung der Kirche³⁾: „Die Kirche und der Thurm, wie auch die Pfarrwohnung ſind ganz von Steinen erbaut. Die erſtere hat von innen an den Seiten und der Decke viel Stuckador-Arbeit und einige in dieſer Art dargeſtellte Figuren ſind auffallend charakteriſtiſch. Schon ſeit mehr als 600 Jahren iſt hier eine berühmte Wallfahrt und noch ſteigen jährlich viel tauſende, andächtige Pilgrimage einzeln und in Prozeſſion auf dieſe Höhe, um auf ihr Gott anzubeten. Das Wallfahrts-Bild iſt eine Mutter Gottes, die ſchon über 1000 Jahre alt ſein ſoll: ſie ſcheint mir aber für den kolloſaliſchen Geſchmack des Mittel-Alters viel zu klein. Eine Menge Krücken und Holzfiguren von geheilten Gebrechlichen hängen an den Wänden der Kirche umher und noch weit mehr ſollen hier ausgeſchaft worden ſein, um den neuen Platz zu machen. Sehr viel Anſehen hat daher dieſes Wunderbild bei dem katholiſchen Volke in der Gegend, und noch in dieſem Jahr (1791) ſind andächtige Bſiger die ſteilſten Höhen des Berges auf den bloßen Knien hinauf, herunter und wieder hinauf geklettert, ohne die fürchterlich ſchmerzhaften Ver-

¹⁾ Oberamtsbeſchreibung Gmünd, S. 405, 411; Schwabenland 2. 68.

²⁾ Gräfl. Rechberg. Archiv in Donzdorf, Kaſten XVI, Fach XV, Nr. 128.

³⁾ In der Schwab. Chronik 1791, Nr. 30, Nr. 91.

wundungen zu achten, die sie sich auf den umherliegenden, spitzen Steinen zuzogen. Oft macht der Schnee den Berg unzugänglich, daß die Pfarrgemeinde die Gottesdienste lang nicht besuchen kann. Oft streifen die Gewitter auf dem Berge und dann sieht man — wenn es nemlich Nacht ist — vom Thal herauf die Spitze des Kirchturms und die Kreuze auf den Gräbern glänzen wie kleine Lichtchen. Sehr oft hat der Blitz schon auf der Kirche und in dem Schlosse eingeschlagen, noch nie aber auf der Pfarrwohnung. Wirklich spricht man sehr ernstlich davon, daß die sämtlichen Gebäude mit Gewitterableitern versehen werden sollen. Wenigstens sucht es der sehr einsichtsvolle und rechtschaffene Geistliche, der diese Höhe bewohnt (Pfarrer Gaupp), mit allen Kräften zu betreiben.“ —

Debler beschließt seine Nachrichten über die Kapelle mit folgendem: „Am 8. September 1791 ward auf dem Hohenrechberg ein Jubeljahr durch acht Tage lang mit einem täglich vollkommenen Ablass angestellt, als die Kirche daselbst schon wirklich über die 100 Jahre, nämlich von 1686, stand. Zu dieser geistlichen Jubelfeyer wurden 32 umliegende Pfarrer, damit sie mit ihren Kreuzern (= Wallfahrern) dahin kommen sollten, eingeladen. Ich hielt die erste Ehrenpredigt, Herr Dechant Gulde zu Ottenbach die zweite, Herr Dechant Ziegler zu Lautern die dritte und Herr Pfarrer Dangelmayr zu Wüggoldingen die vierte, und der Herr Pfarrer Grupp auf dem Rechberg hatte an dem achten Tage die letzte und machte den Beschluß. Es war alle Tage ein musizirtes Lobamt und Prozession, wovon Herr Senior und Canonicus Herzer von hier (Gmünd) das erste gehalten (hat). Ich habe seit der Kaiserwahl Franz I. nie mehrere Leute beisammen gesehen, als eben dazumal, und ich glaube nicht, daß die Berggipfel, so lang der Rechberg steht, jemals mehrere Leute getragen (haben), als an dem ersten Tag obbesagter Jubelfeyer.“

Nachdem im Jahre 1805 Hohenrechberg in Württemberg einverleibt worden war, wurden schon im Jahre 1806 die Hilfspriester an den Fastenfeiertagen zu Hohen-

rechberg vermindert.¹⁾ Dagegen machte im Jahre 1807 Graf Maximilian von Rechberg, um die Pfarrei Hohenrechberg aufzubessern, der Wallfahrt auf den St. Bernhardsberg ein Ende, ließ die St. Bernhardskapelle auf demselben abbauen. Das steinerne Standbild des hl. Bernhard wurde auf Hohenrechberg gebracht, wo es jetzt in der Kirche am ersten Nebenaltar steht. Die beiden Pfründen auf dem St. Bernhardsberg ließ man eingehen.²⁾

Von 1812 datiert ein Dekret des Kgl. katholischen geistlichen Rats zu Stuttgart betreffend die Aufhebung der Kapelle auf dem Bernhardsberg auf dem Altbuch sowie die Kombination ihres auf 5443 Gulden 7 Kreuzer 4 Heller angegebenen Fonds mit der Kirchenpflege zu Hohenrechberg.³⁾ Im Jahre 1820 stand auf der höchsten Spitze des Rechbergs die Pfarrkirche nebst dem Pfarr- und Mesnerhaus und einem kleinen Hause eines Wächters und besand sich dort auch der Begräbnisplatz der Pfarrgemeinde, der Garten des Pfarrers, eine große Wiese, Krautland und ein Acker, welchen der Mesner benützte.⁴⁾ Gustav Schwab⁵⁾ erwähnt im Jahre 1823 die „weithin sichtbare, schmucke und moderne Kirche mit einer sehr frequenten Wallfahrt zur schönen Maria“.

Am 10. Oktober 1823 wurde die Kirche zu Hohenrechberg zu einer selbständigen Pfarrei Hohenrechberg ad Beatam Virginem Mariam Thaumaturgam erhoben. Im Jahre 1827 sagt ein Besucher: „da der Blitz schon mehreremal in diese Kirche schlug, wäre es ein wahres Bedürfnis, daß sowohl die Kirche als auch das Pfarrhaus mit Blitzableitern versehen werden möchten. Zwar sind von mehreren Besuchern des Rechbergs zu diesem Zweck Beiträge eingegangen, welche aber freilich noch nicht dazu hinreichend sind.“⁶⁾ Allein 1832 heißt es

¹⁾ Gräfl. Rechberg. Archiv in Donzdorf, Kasten XVI, Fach XV, Nr. 194.

²⁾ Grimm, Gmünd, S. 451.

³⁾ Gräfl. Rechberg. Archiv in Donzdorf, Kasten XVI, Fach XV, Nr. 208.

⁴⁾ Schwab. Taschenbuch 1820, S. 140.

⁵⁾ Die Redarseite der schwab. Alb, S. 229.

⁶⁾ Eppler, Der Rechberg im Oberamt Gmünd, 1827.

immer noch: „einen Blitzableiter hat die Kirche nicht.“¹⁾ Später wurde natürlich dieser Uebelstand beseitigt. Im Jahre 1844 wurde der Friedhof erweitert,²⁾ im Jahre 1846 das Gotteshaus ausgebaut,³⁾ und im Jahre 1870 renoviert und ausgemalt. Der Historienmaler Franz Xaver Zimmer, ein Schullehrersohn aus Abtsgmünd, O. A. Nalen, schmückte es damals mit schönen Gemälden. Daselbe ist ein einschiffiges Kreuz mit kurzen Querarmen und längerem, abgeseitem Chor. Nördlich steht der Turm und südlich ist die zweischiffige Sakristei angebaut. Der Querschnitt ist schlank. Die Sternwände laufen in Volutengiebel aus. Die Wandflächen außen sind durch eine dorische Pilasterordnung gegliedert. Hohe Rundbogenfenster schmücken das Kirchlein. Die Portale sind kräftig mit Säulen und gebrochenen Bogengiebeln eingefast. Am Chor befindet sich außen gegen Osten eine Nische mit einer Mariensäule. Der Turm besteht ganz aus Quadern mit Steinkuppeln und ist im oberen Geschoß an den Ecken abgeseitigt. Im Innern befinden sich Tonnengewölbe mit derben Stuckverzierungen, die sich auch auf Altäre und Kanzel erstrecken, Laubgewinde mit Figuren von Engeln u. a. An der Kanzelbrüstung sitzen die vier Evangelisten in frei sich lösenden Figuren. Auf dem Hochaltar steht das geschnitzte, alte Gnadenbild, die schöne Maria, am ersten Nebenaltar das steinerne Standbild des hl. Bernhard. Schöne barocke Weicht- und Kirchenstühle schmücken die Kirche. Die vier Glocken vom Jahre 1775 sind noch vorhanden. Neben der Kirche steht auch heute noch die ältere, im Jahre 1488 erbaute, 1699 in das Pfarrhaus umgebaute Kapelle, allerdings des Turmes verlustig. Beide reichen der Gegend zum Schmuck. Von ferne schon erblickt der Wanderer Kirche und Pfarrhaus. In Trümmern liegt die Stamburg des edlen Geschlechtes, aber das von diesem gestiftete Kirchlein steht unverfehrt auf der Höhe des Reichenbergs und ruft die frommen Bewohner der Umgebung wie

vor alters auch heute zur Wallfahrt zur schönen Maria herbei.

Kirchenschatz (an Paramenten, Silber etc.) der Benediktinerreichsabtei Elchingen,

am Vorabend der Säkularisation (um das Jahr 1791).

Von Amtsrichter a. D. Bed.

Der rühmlichst bekannte P. Prior und Chronist Benedikt Baader in Elchingen (in Rottenburg a. N. 1751 geb., gest. das. 1819) hat in seinen fünfbandigen Aufzeichnungen der „merkwürdigen Begebenheiten“ des Reichsstifts Elchingen während seiner Zeit (1767—1805) auch ein Inventar über den Kirchen- und Kirchschatz seines Klosters im Jahre 1791, „welchen Aufwand wir dermalen auf kirchliche Sachen gemacht haben und wie viel geistliche Paramente vorhanden sind etc.“, errichtet, welches wir anmit folgen lassen:

Inventarium suppellectilis sacrae.

Reich mit guten Vorten besetzte Ornat sind:

1. Der neue Robertische (von Abt Robert I. [Kolb])¹⁾ Ornat, erst vor etwelchen Jahren gekauft, welcher aus 4 Pluvialen, 4 Levitenröcken, 3 Messgewändern, 3 Kelschüchlein, 3 Purjen, 3 Pallien, 2 Buchstissen, 1 Gremiale und 1 Inful besteht.

2. Der Gregorianische Ornat, so Abt Gregor hat machen lassen; ist bestellt wie obiger, hat nur 2 Messgewänder; auch hat er kein Buchstissen.

3. Der Cölestinische Ornat, so Abt Cölestin angeschafft; ist beschaffen wie Nr. 1, hat je nur 1 Messgewand und Buchstissen.²⁾

4. Das „Goldstud“, soviel dem Chronisten bekannt, der Anselmische Ornat genannt, so Abt Anselm hat machen lassen;³⁾ hat nur 1 Pluviale, 2 Levitenröcke, 1 Messgewand, 1 Buchstissen und 1 Inful.

5. Das sog. „Silberstud“ mit 2 Pluvialen, 2 Levitenröcken, 1 Messgewand, 1 Gremiale nebst 1 Inful.

6. Der sog. Frauen-Ornat, weil er vom Opfer B. V. M. gemacht worden, hat 1 Pluviale, 2 Levitenröcke, 1 Messgewand, 1 Inful etc.

7. Der grüne Ornat mit 4 Pluvialen, 2 Levitenröcken, 1 Messgewand.

¹⁾ Geb. zu Deggingen im „Tale“ 1736, † 1793.

²⁾ Abt Cölestin Niederer, geb. 1670 zu Augsburg, † 1740, regierte 1706—1740.

³⁾ Abt Anselm Bauser, geb. als Sohn des Salmannsweiler Hofmeisters Ludwig Bauser in Ulm 1629, † im Kloster 1685, regierte von 1657—1685.

¹⁾ Malerische Reise von der Oberamtsstadt Nalen nach Heubach u. s. w., S. 21.

²⁾ Oberamtsbeschreibung Gmünd, S. 405.

³⁾ Schwabenland 2. 68.

8. Der rothsamtmene Ornat mit 1 Pluviale, 2 Levitenröcken, 1 Messgewand u. s. w.
Also in Allem reiche, mit achten Worten ver-
sehene Ornat sind allhie 8.

Ornat mit falschen Worten:

1. Der rothe ober feurige genannt mit 4 Pluvialen, 2 Levitenröcken, 1 Messgewand u. s. w., item 1 Gremiale, 1 Inful, 1 Antependium nebst 2 Anstößen.

2. Der gelbe Ornat mit grünen Säulen hat 1 Pluviale, 2 Levitenröcke, 1 Messgewand.

3. Der blaue Ornat hat 1 Pluviale, 2 Levitenröcke, 1 Messgewand, item 1 Inful.

4. Noch ein blauer Ornat auf die Charwoche, hat 1 Pluviale, 2 Planeten, 1 Messgewand, item was zum Passionsfesten gehört.

5. Ein schwarzer Ornat, hat 2 Levitenröcke, 3 Pluviale, 2 Messgewänder, 3 Planeten auf den Charfreitag nebst soviel Stolen zur Passion, 1 Antependium mit 2 Anstößen, 2 Flügeln zum Fastistorium, 2 Tücher zu Treppen, 1 Buchtissen, 2 Totentücher.

Mit falschen Worten Ornat in Allem 5

" guten Worten 8

Also in Allem Ornat 18

Messgewänder mit guten Worten:

Vom Robertinischen Ornat 3

" Gregorianischen 2

" Celestinischen 1

" „Goldstud“ 1

" „Silberstud“ 1

Von dem Frauen-Ornat 1

Vom grünen Ornat 1

" rothen Ornat 1

Das sog. Juden Messgewand 1

Ein rothes mit Gold gesticktes mit Anstößenlein

Ein weißes mit ganz silbernen Worten 1

Ein neues weißes mit ganz silbernen Worten 1

Das Wiener Messgewand 1

Das Oestreicher Messgewand 1

Neues Messgewand mit goldenen Worten 1

Grünes Messgewand mit Hölzborten 1

Das saeculum - Messgewand mit goldenen

Worten 1

Das Lyoner Messgewand mit goldenen Worten 1

Blaue Messgewänder mit goldenen (?) 2

Schwarzes Messgewand mit goldenen Hölzborten 1

Eilbergesticktes Messgewand 1

Von rothem Atlas mit goldenen Worten 2

Rothes Messgewand (mit Eichen) 1

Gelbe festtagliche Messgewänder 8

Rosenrothe festtagliche Messgewänder 7

In Allem also hat Etchingen Messgewänder

mit theils silbernen, theils goldenen Worten 43

Messgewänder mit falschen Worten:

Rothsamtmnes mit goldenem Grund 1

Rothes mit Silber (?) 1

Rotplüschenes 1

Weißes falsch gesticktes 1

Schwarzes von Plüsch 1

Vom feurigen Ornat 1

" gelben Ornat mit grünen Säulen 1

" blauen Ornat 1

" Charwochnat 1

" schwarzen Ornat 1

Wettenhauser (O. S. Aug.) Messgewänder 4

Priorats-Messgewänder 4

Gelbe mit grünen Säulen 7

Rothe auf die Aposteltage 10

" " " gemeinen Tag 9

Grüne auf Fest- und gemeine Tag 11

Blaue Messgewänder 6

Weisse mit rothen Säulen 8

Schwarze 8

pro Rmo auf alle Tag und Jarben 4

also von Messgewändern mit unächten Worten 81

Von Messgewändern mit achten Worten laut

oben 43

In Allem also Messgewänder in Etchingen . 124

Pluviale:

1 gelbes, 1 blaues, 1 rothes und 1 grünes.

Tunicellen:

2 gelbe mit Silber gestickt

2 weiße " "

4 weiße mit Tasset " "

2 rothe von " "

2 grüne von Damast.

Velum:

das gelbe; das weiße; item 1 weißes von Damast;

das rothe mit Silber; das blaue mit Goldspiz.

Infuln

sind bei den Ornat noch 5, theils mit gutem

Gold, theils mit Silber gestickt.

Baldachine:

1 aus rothem Damast und mit rothen Goldborten;

item 1 mit gestickten Goldblumen; 1 kupferner

und vergoldeter; 1 aus rothem Damast und mit

Goldbörlein; item 2 andere.

Spalier nebst Höden ad B. V. M.

sind mit goldgeschmücktem Spalier da, so vom

Opfer B. V. M. angeschafft worden, und zu dem

Altar B. V. M. appliciret werden in diebus

solemnioribus. Item hat B. V. bis 9 Höd,

die theils mit guten, theils mit falschen Worten

geziert sind.

Kelche:

Der zur Zeit Abt Roberts L. angeschaffte 1

Mit guten Steinen besetzte 3

Von P. Bernhards bekommen 1

Für Gast bestimmte 3

Für die Priester im Convent 22

Im Priorat stehet noch 1

Also in allem Kelche 31

Ciboria und Monstranzen:

3 Ciborien aus Silber und Gold; das dritte ist

aber nur aus Kupfer und vergoldet. Die große

Monstranz aus Silber und Gold; 1 Monstranz

zum hl. Dorn; item 1 Monstranz zum hl. Kreuz-

partikel, item 1 zum Partikel des hl. Benedict,

St. Udalrici, S. Leonardi zc.

Ciborienmäntelchen

von gutem Stoff und guten Worten, sowie von

unächten Worten: verschiedene.

Silbersachen, item vergoldete:

1 großes, neuemachtes Crucifix.

6 große, neuemachte Leuchter.

2 Brustbilder S. Benedicti et S. Scholasticae.

2 Lavoir.

1 Pontificalstab.

2 silberne Leuchter für Ministranten.

1 kleines Leuchterlein zum Hochamt.

1 von Ulmern gekauftes Evangeliumbuch.

1 große Ampel aus Silber.

Zu dem Mutter-Gottes-Altar ist an Silber: 1

Crucifix; 6 Leuchter; 7 Wandleuchter; 1 Ampel; 1 Engel mit Crucifix; 2 kleine Leuchterlein; exposito venerabili; 1 „Durchzug“ von Kupfer und im Feuer vergoldet mit vielem Silber geziert; 4 Pyramiden von eben solcher Art; 4 Blumenstöck; item 6 Blumenstöck.

Meßbücher:

4 mit Silber beschlagene von Sammet; 3 geringere mit Silberknäulen, nehmlich ein rothes, 1 blaues, 1 gelbes; 24 Meßbücher für das Convent; 6 schwarze Meßbücher ordinar; 2 schwarze in Kläsch gebunden.

Schanfkäntlein:

8 Paar silberne und vergoldete; 1 Paar vergoldete.

Rauchfaß:

2 silberne; 2 silberne Schiffelein; 1 messingenes Rauchfaß mit Schiffelein.

Von Kupfer:

2 Ampeln; 6 Leuchter zum Hochaltar; 6 Leuchter zum Mutter-Gottes-Altar; 2 Leuchter für die Ministranten; 16 Armleuchter zu den Apostelkerzen in der ganzen Kirche und anderen Altäre; 1 Communifantenbecher vergoldet; 1 Weihwasserfessel; 1 Lavoir zur hl. Taufe; 4 kleine Engel exposito venerabili; 2 Klinkel (Klingeln?), so auch versilbert sind.

Von Messing:

6 große Leuchter; 2 kleinere Leuchter; 2 kleine zum Altar captivi Christi; 1 messingene Ampel; 4 Leuchter zu Nebenaltären; 2 Weihwasserfessel; 9 Klinkel zu den 9 Altären.

Von Zinn:

9 Paar Käntlein zur Messe; 1 Speisbecher; 4 Leuchter zum Kreuzaltar; 4 Leuchter zum St. Benedikt-Altar; 2 Leuchter für die Ministranten; 6 Wandleuchter zum hl. Grab.

Alben:

Fein gestickte sind da	3
Mit Goldspitzen	1
Geklämte weiße und blaue	9
Stem geklämte mit „Fürschuß“	6
Glatte mit „Fürschuß“	3
Gestreifte	3
Für Kapuziner	3
Schwarz unterlegte	2
Für alle Nonventherrs	44
Also in Allem	74

Humerales:

Gasthumerales	14
Gemeine für das Convent	50
	64

Chorröcke:

2 geklämte; 5 glatte — die Studenten haben in Allem 20 Chorröcke.

Chorkutten:

Für die Studenten wie wenig	20
„ die Fahrenträger	12
„ andere Ministranten	4

Altartücher:

Zum Hochaltar	5
Zur Mutter Gottes	4
Zum Kreuzaltar	5
Zu St. Benedikt	8
Zu St. Joseph	6
Zu St. Anna	4
Ad Christum captivum	3

Zu St. Gertrud	4
Zu St. Waldburg	4
Also in Allem	38
Mitteltücher hat man 26; Speistücher nur 8.	

Corporale:

Für Gäste	12
Gewöhnliche	36
zusammen	48

Purificatoria:

Sind in Allem mit Steinen und Semmen in Elchingen an der Zahl 80.

An diese „Aufnahme“ schließen sich noch einige Nachrichten über Neuanschaffungen und Reparaturen. „Der Goldschmid Mathias Lang in Augsburg“ — so heißt es nämlich weiter in dem Diarium zum April 1791 — „hat schon vor etwa 1/2 Jahr die 6 großen silbernen Leuchter, welche mit Arbeitslohn 3600 fl. gekostet — sie wogen an Silber 128 Mark — von Elchingen mit sich fort, um sie nach jetziger Modi umzugießen, so auch geschehen und dieser Tag die neuen angekommen sind, die sehr wohl ausgefallen. An Silber wägen sie dermalen allerdings nur 104 Mark und hat man dem H. C. Lang wegen der Arbeit noch einige 100 fl. aufgeben müssen, nebst dem Silber, was er Profit hat.“ Im Mai 1791 ist eine neue große Monstranz ebenfalls von Lang für Elchingen fertiggestellt worden; es ist dazu die alte, welche unter Abt Anselm gemacht werden und an Goldschmiedarbeit 800 fl. gekostet haben soll, und welche an Silber 20 Mark wog, hergegeben worden. Diese neue Monstranz hat nebst Aufgabe der alten 1249 fl. 25 kr. gekostet; sie hat an Gewicht 22 Mark 8 Lot Silber; alle Steine daran sind gut, deren Wert aus nachfolgendem Konto des zc. Lang zu ersehen ist:

„Conto.“

fl. kr.

Ist für Ihre Hochwürden und Gnaden des hl. Röm. Reichs-Prälaten eine Monstranz gefertigt worden, von Silber und in Feuer vergolbet, auch mit guten Steinen carnisfirt; sie wiegt an Silber 22 Mark 8 Lot; an Silber hab ich noch dazu geben	50 37
Zum Lunerle Rosenkranz und Rubinien im Wert von	158 —
Zum Kranz der Monstranz gegeben 7 Stück große Granaten sammt Fassen	86 —
2 Aquamarin	186 —
1 großer Saphir	16 —
6 kleine Saphir	24 —
15 Stück Perlen	95 —
11 Smaragde	21 —
6 Chrysolithe	72 —
2 Amethysten	13 —
2 Hyacinthen	17 —

Die übrigen Granaten	fl. fr.	48 —
24 Köselein von gutem Tombaß	120 —	
Die Strahlen von Tombaßsteinen	168 —	
Die noch übrigen Tombaß	46 —	
Der Macherlohn	150 —	
Das Futteral	21 —	
Die kristallinen Gläser	7 —	
Für Stechen des Chronologii auf die Monstranz, das P. Gregorius Ziegler verfaßt, nämlich: IesV In Carnato haeC hlerotheCa ab ELCHInga ConseCratV ad RobertI praesVLIs IVbILpo Vlgas eslMo qVIntO		— 48

Summa: 1249 25

unterthänigster Diener Johann Mathias Lang,
Gold- und Silberarbeiter."

Welcher Konto den folgenden Monat, nämlich
am 22. Juni unter unterthänigem Dank bezahlt
worden ist. Zur Bezahlung haben beigegeben
die löbliche Bruderschaft de 7 doloribus, welche
1000 fl. davon übernommen; das löbl. Priorat
gab 150 fl.; aus der Medicinestub kamen 100 fl.

Endlich sind auch 3 Kelche neu vergolbet worden,
was 40 fl. gekostet hat; 2 neue Plättlein von
Porzellanart dazu kosteten 10 fl. Weiter wurden
47 Stück Granaten dazu gegeben im Betrage
von 34 fl., so daß die Vergoldung alles in
allem 74 fl. ausmachte. "Die Nachwelt wird wohl
glauben, Elchingen habe das Geld zum Hinaus-
werfen zc.", meint der Annalist am Schluß.

Zu Anfang des Jahres 1793 wurden
in die Pfarrkirche 8 rote schöne Meß-
gewänder angefertigt. P. Prior hat die
Goldborten dazu angeschafft; nur die Borten
haben über 300 fl. gekostet. Bruder Leon-
hard hat die Arbeit gemacht; der Zeug
ist Damast; sie kommen sehr gut heraus;
die Prioratskasse hat sie ganz bezahlt. Das
war wohl die letzte bedeutendere Anschaf-
fung von Paramenten zu Klosterzeiten!
Eine ganze Reihe anderer auch zum Kirchen-
wesen gehöriger Stücke wurde vom Chro-
nisten gar nicht angeführt, wovon doch
recht viel vorhanden war, so nur die
Kanon-Tafeln auf jedem Altar, zusammen
27 Stück. Ferner auf jedem der 9 Altäre
1 gefaßtes Kruzifix, andere Kruzifixe,
2 silberne, 1 große silberne Ampel, viele
Teppiche, mehrere Netztühle, viele „Himmel“
mit guten Borten, Himmel zum Berlehen
der Kranken, 1 Paar silberne Glinjel,
8 oder 9 andere messingene Glinjel, aller
Vorrat auf die Karwoche, in Feuer ver-
goldete Prozeßionskreuze, Tragampeln für
Prozeßionen, 3 große Fahnen, 2 kleinere,
Fahnenkuffen, gegen 10—12 Statuen de
B. V. und hl. Benedikt u. i. w. zum Her-
umtragen. Der Annalist beschließt sein

Inventar mit den Worten: „Aus all
diesem läßt sich ersehen, wie wir für den
Dienst des Allerhöchsten besorgt sind, dessen
Ehre unsere einzige Absicht ist, und alle-
zeit sein wird.“ Dem Dienste des Aller-
höchsten durften sie sich aber in Elchingens
Mauern nicht mehr lange widmen, sofern
schon 10 Jahre darauf die alte Abtei
gewaltsam aufgehoben wurde. Der Silber-
schatz, welcher übrigens fast durchweg erst
aus dem 17. Jahrhundert nach dem
30jährigen Krieg und hernach, und nicht
aus früherer Zeit, wo in Folge von
Bränden und im genannten Kriege alles
zu Grunde gegangen war, stammte, mußte
schon i. J. 1796 in Folge der Kriegsnöten
und immerwährenden starken Kontribu-
tionen größtenteils bei Goldarbeiter Nieder-
ecker in Ulm eingeschmolzen werden, wo-
für das bedrängte Kloster in jenen geld-
armen Zeiten nicht viel über 8000 fl.
erhielt (s. „Der Silberschatz Elchingens“
im „Schwäb. Arch.“, XXVI., 1908,
Nr. 2, S. 32 f.). Vom gesamten Kirchen-
schatz wird überhaupt heutzutage nur
äußerst wenig mehr vorhanden sein.

Literatur.

U h d e, des Meisters Gemälde in 285 Ab-
bildungen, herausgegeben von Hans
Rosenhagen. Stuttgart und Leipzig
(Deutsche Verlagsanstalt) 1908. Klassiker
der Kunst in Gesamtausgaben: XII. Band.

Die bisherigen Bände der Klassiker der Kunst
galten nur den Allergrößten in diesem Reiche,
einem Raffael, Rembrandt, Michel Angelo u. i. w.,
denen die Kunstgeschichte längst ihren Platz
unter den unseligen Meistern, unter den Klas-
sikern angewiesen hat. Umso mehr ist man über-
rascht, auf dem neuesten dieser schmucken Bände
den Namen eines ganz Modernen zu lesen, der
noch unter den Lebenden weilt: Fritz v. U h d e.
Hans Rosenhagen, der den Text geschrieben, sucht
in einer längeren „Vorbemerkung“ das Auffallende,
das hierin liegt, zu rechtfertigen. Ob er jeder-
mann überzeugt, sei dahingestellt. W. G. geht
uns — wie jeder Zeit — einfach die Fähigkeit
ab, über einen Zeitgenossen ein völlig objektives,
abschließendes Urteil zu fällen, und wir sollten
darüber, ob ein solcher Zeitgenosse wirklich ein
„Klassiker“ ist, dem Urteil der Nachwelt nicht
vorgehen. Doch wir wollen hierüber mit nie-
manden rechten, wollen uns vielmehr des vor-
liegenden stattlichen Bandes freuen, und freuen
uns dieser Anerkennung für den Künstler, der
heuer seinen sechzigsten Geburtstag feiern konnte.
Er hat, wie nicht leicht Einer, schwer um die
allgemeine Anerkennung ringen müssen, und er
hat ehrlich darum gerungen. An der Hand dieser

285 Abbildungen können wir's verfolgen, mit welch eiserne Fleiß, mit welchem gewissenhaften Ernste der Meister der Natur besonders den beiden großen Problemen von Raum und Licht nachgegangen ist. Daher auch das Gesunde, Starke, Lautere seiner Kunst. Lauter auch in sittlicher Beziehung: in des Künstlers gesamtem Werk findet sich nichts, was das feinste Auge verletzen könnte. Freilich fehlt dieser Kunst auch die sonnige Sinnenfreudigkeit süddeutscher Kunst, es weht hier norddeutsche Luft. Das macht sich auch in Uhdes religiösen Bildern geltend, die man hier einmal Gelegenheit hat, in ihrer Gesamtheit zu studieren. Ein interessantes Studium, namentlich wenn man sich an den Sturm der Entrüstung erinnert, den diese Werke einst in kirchlich gläubigen Kreisen entfacht haben. Man warf ihrem Schöpfer damals vor, er wolle das Heilige persiflieren, in den Kot ziehen u. Man hat dem Meister damit sicher bitter unrecht getan. Sein religiöses Fühlen ist ungewisselt ehrlich und echt, wenn ihm auch alle mystische Glut und überhaupt jeder höhere Flug in dieser Richtung abgeht. Wo das Uebernatürliche beginnt, da hört Uhdes Kunst auf, sein Christus steigt freilich zu den Armen und Mitleidigen herab, aber er buht dabei auch selber das eigentlich Göttliche ein. Seine Marienfiguren sind nichts als arme, vergrämte Weiber aus dem Volke, und die Engel weißgekleidete Mädchen mit angebundenen Flügeln. Für die christliche Kunst, wie wir sie auffassen, wird demnach Uhde im wesentlichen nicht als Vorbild gelten können, aber was Echtheit und Natür-

lichkeit des Empfindens, Gewissenhaftigkeit gegenüber der Natur, Vermeiden aller unwahren Pose anlangt, kann auch der christliche Künstler von ihm lernen.

Der vorliegende Band reiht sich würdig seinen Vorgängern an. Die Reproduktionen sind ganz vorzüglich. Bei den Hauptwerken wird das Studium dadurch wesentlich erleichtert, daß die Hauptpartien in größerem Maßstab als Ausschnitt wiedergegeben sind. Eine sehr begrüßenswerte Neuerung bei diesem Bande besteht darin, daß auch ein paar wohlgelungene farbige Reproduktionen nach Originalen des Meisters beigegeben sind.

Dillishausen.

Dr. Damrich.

Mag Rooses. Die Meister der Malerei und ihre Werke. Lieferung II. Preis 1 M. (Wilhelm Weicher, Leipzig.)

Die vorliegende Lieferung des preiswerten Unternehmens behandelt die flämischen Meister des 17. Jahrhunderts: P. P. Rubens, A. van Dyck, Jac. Jordans, D. Teniers und A. Brouwer. Für den Illustrations Schmuck sind die hervorragendsten Werke der genannten Meister verwendet. Die Reproduktionen sind im allgemeinen genügend und zahlreich. Der erklärende Text ist klar und prägnant gefaßt und bietet eine treffende geschichtliche und künstlerische Analyse der reproduzierten Bildwerke. Das Werk mag, wenn vollendet, eine willkommene Ergänzung werden zu nicht illustrierten Handbüchern der Kunstgeschichte. Heidenheim.

Dr. Ehrhart.

Annoucen.

Kirchen-Orgeln

Friedrich Weigle, Echterdingen-Stuttgart

von Carl G. Weigle gegründet 1845.

Orgelfabrik mit Dampftrieb.

Goldene Medaille Stuttgart 1881.

Weiglesche Orgelwerke stehen unter anderen:

Kathol. Stadtkirche Biberach	40 Register	Kathol. Garnisonskirche Strassburg i. Els.	42 Register
" Stadtkirche Ravensburg	36 "	" Dom Trier	56 "
" Stiftskirche Maria Einsiedeln	51 "	" St. Elisabethenkirche Stuttgart	31 "

1908 neu erbaut: Kath. St. Eberhardskirche (Kath. Schloß- u. Garnisonskirche) Stuttgart. 22 Regist.

Weiglescher Orgelselbstspielapparat „Organiston“.

Kostenanschläge und Expertenberichte stehen jederzeit gerne gratis zu Diensten.

Tiroler Glasmalerei und Mosaik-Anstalt Innsbruck

empfehl sich zur Herstellung aller Gattungen **Kunstverglasungen**, **gemalter Fenster** sowie von wetterbeständigen **Glasmosaiken** für Kirchen und Profanbauten aus selbsterzeugten Antik-Kathedralgläsern und Mosaikpasten.

Kunstgerechte Ausführung bei billigen Preisen.

Kostenvoranschläge gratis und franko.

Für das Königreich Württemberg wurden bereits vielfach Arbeiten geliefert, u. a. für Stuttgart Marienkirche und St. Nikolauskirche, Deggingen Pfarrkirche, Dischingen Pfarrkirche, Eutingen Pfarrkirche, Mergentheim Pfarrkirche, Stein Pfarrkirche, Ravensburg Pfarrkirche, Schramberg Pfarrkirche, Wiesensteig Pfarrkirche u. s. w.

Stuttgart, Buchdruckerei der Akt.-Ges. „Deutsches Volksblatt“.



ARCHIV FÜR CHRISTLICHE KUNST

Organ des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins.

Herausgegeben und redigiert von Universitäts-Professor Dr. E. Baur in Tübingen.

Eigentum des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins;

Kommissions-Verlag und Druck der Aktien-Gesellschaft „Deutsches Volksblatt“ in Stuttgart.

Nr. 12.

Jährlich 12 Nummern. Preis durch die Post halbjährlich M. 2.25 ohne Bestellgeld. Durch den Buchhandel sowie direkt von der Verlags-Handlung Akt.-Ges. „Deutsches Volksblatt“ in Stuttgart pro Jahr M. 4.50.

1908.

Einladung zum Abonnement

auf das

„Archiv für christliche Kunst“.

Wir bitten unsere Abonnenten, das Abonnement auf den neuen Jahrgang 1909 des „Archiv“ rechtzeitig zu erneuern. Es ist der 27. seit seinem Bestehen. Das „Archiv“ darf darauf hinweisen, daß es in dieser langen Zeit nicht nur in der Diözese Rottenburg, wo es besonders unter den Mitgliedern des Diözesankunstvereins seinen festen Abonnentenstamm besitzt, sondern auch in den andern benachbarten Diözesen — zum Teil empfohlen durch die Oberhirten — in Treuen seine Aufgabe erfüllte. Teils prinzipielle Abhandlungen über Kirchenkunst, teils Besprechungen praktischer Bedürfnisse, teils kunstgeschichtliche und kritische Abhandlungen dienten dazu, die Kenntnis und den Sinn für katholische Kirchenkunst bei Alerus und Laien zu fördern und den Interessen der Ästhetik in gleicher Weise gerecht zu werden, wie denen unserer Kirche. Wir werden auf diesem Wege, auf welchen uns edle Männer, die der Eifer für Gottes Haus verzehrte, gewiesen haben, auch im kommenden Jahrgang weiterstreiten. Daher möge die Bitte gestattet sein, daß die bisherigen Abonnenten und Mitarbeiter dem „Archiv“ treue Freunde bleiben und eine recht große Anzahl weiterer uns gewinnen helfen.

Bestellungen auf das „Archiv für christliche Kunst“ (man möge genau auf den Titel achten!) können gemacht werden bei der Post, oder direkt beim Kommissionsverlag „Deutsches Volksblatt“, Stuttgart, oder endlich im Buchhandel. Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 M. 25 Pf.; für das ganze Jahr 4 M. 50 Pf.

Die Redaktion.

Eine geistliche Apotheke in Bild und Wort.

Von Dr. Anton Nägele, Niedlingen a. D.

(Schluß.)

Nur durch Vermittlung des göttlichen Seelenarztes und seines irdischen Stellvertreters kann der erste Weg zur Vereinigung mit Gott, die via purgativa, betreten und sein Ziel erreicht werden, lehren die Mystiker des Mittelalters übereinstimmend, und bald in den erschütterndsten, bald tröstlichsten Worten wissen sie die menschlichen Seelenkrankheiten zu

schildern und ihre Heilmittel anzugeben und das Bild des gottmenschlichen leidvollen Arztes vor Aug' und Herz der Seelenkranken zu führen. — Von den vielen Stellen, in denen der honigfließende Lehrer St. Bernhard die Güte und Macht Christi und der christlichen Heilmittel preist, sei nur auf die Ausführungen über die Arznei des süßen Namens Jesu verwiesen in der 15. Predigt über das Hohelied.

Nicht zu verwundern ist es, wenn das Symbol als Gemeingut menschlichen Denkens schon in den Poesien des

Altertums, heidnischen¹⁾ wie christlichen²⁾, wie in den Dichtungen des Mittelalters³⁾ und der Neuzeit, profanen⁴⁾ und religiösen⁵⁾, eine Stelle gefunden hat. Desgleichen ist das ärztliche Bild der Erlösung und des Erlösers ein locus communis in der älteren wie neueren und neuesten Predigtliteratur⁶⁾ und klingt aus Hunderten von Erbauungsbüchern⁷⁾, ja selbst Romanen⁸⁾, schon aus den Titeln heraus. Gerade die neuere kritische Theologie, die den Glauben an die göttliche Natur Christi aufgegeben hat, hält die Vorstellung von der heilenden Tätigkeit Jesu als Arzt für Leib und Seele fest.⁹⁾ Kirchliche Autorisation erhalten die Begriffe Arzt und Arznei, Krankheit und Heilung im übertragenen Sinn durch die offizielle Sprache der Kirche in Missale und Brevier. Die heilige Eucharistie wird in zahlreichen Oratorien wie auch auf unserem Gemälde¹⁰⁾ und zuerst wohl bei Ignatius (*φάρμακον ἀθανάτου*) als *medela, medicina,*

remedium gefeiert, desgleichen das heilige Kreuz, das Fasten, das Gebet, die anderen Sakramente mit den aus der medizinischen Sphäre genommenen Ausdrücken bezeichnet.¹⁾

Der Geistesphäre unserer Bildinschrift führt immer näher ein in einem Maritatenkatalog entdecktes altes Werk aus der Menge polemischer Schriften des 17. und 18. Jahrhunderts,²⁾ die mit Vorliebe breitdetaillierte medizinische Allegorien und Symbole auf ihrem Schilde schon führen, so eine Appendix Therapeutica, die für gleich drei Wochen, nicht wie unser Rezept nur für Tage, das *consilium medicum* reicht, eine geistliche Apotheke mit einer Masse von Seelenheilmitteln aus der Pflanzensymbolik, ähnlich der *Apotheca spiritualium pharmacorum contra luem*, Antwerpen 1626. Dem Augentrost von unserer Klosterapothek entspricht die von einem Franziskaner P. J. Schwenbiman gereichte geistige Augensalbe, *Collyrium Caecorum ex purissimo sanguine Mariae, operatum Spiritu sancto et Patre caelesti approbatum, factum Nazarethi*. „Ermahnungs- und Bußpredigten“, Konstanz 1607.

Nach Ursprung, Art und Zeit verwandt zeigt sich ein interessantes Pendant zu unserem Witticher Klosterbild bzw. wenigstens zum Bilddepigramm, auf das ich durch glücklichen Zufall aufmerksam wurde. Die Klosterapothek erhält ein Seitenstück aus einem schwäbischen Kloster in dem Porträt des Klosterarztes Dr. Jbl, das aus dem 1171 gegründeten, 1802 aufgehobenen Prämonstratenserstift Obermarchtal stammt und jetzt im Besitze des Herrn Landgerichtsrats Mühleisen in Ellwangen sich befindet. Es stellt das in Del gemalte Brustbild eines älteren, etwa fünfzigjährigen, in Amtströbe gekleideten Klosterarztes dar, dessen Name fast auf ironische oder allegorische Fassung schließen lassen möchte, wie noch mehr die Porträtinschriften. In der rechten Hand hält

¹⁾ J. V. Horaz Ep. 1, 133, vgl. dazu Kießlings Parallelen und Weymann, *Philologus* 55 (1896), S. 466.

²⁾ J. V. Damasus, Prudentius u. a.

³⁾ Heinrich von Meisen nennt die Mutter Gottes eine mit Aromat gezeigte Apotheke; nach Schelenz S. 385 „scheint dies der erste, später noch viel gebrauchte Vergleich pharmazeutischer mit religiösen Dingen“. S. Chrysostomus nennt (hom. Coloss. 9, 1) die Bibel eine Apotheke mit reichen geistlichen Arzneien.

⁴⁾ Schubart im „Jaubertshain“, f. Schillerjahrbuch 1905. S. 270 eine ganz ausgeführte Allegorie seines Wirkens unter dem Bild des Arztes.

⁵⁾ Schöne Stellen bei Angelus Silesius Eherich Wandersmann, z. B. N. 7, 9, 21, 36, 91, 106, 177.

⁶⁾ J. V. Hermann v. Sachsenheims († 1458) Allegorie „Jesus der himmlisch Arzt“ in Wadernagels *Altdeutschen Predigten* 1876, S. 194.

⁷⁾ Ich erinnere an die vielen geistlichen Hausapotheken, Seelenarzneien, Stärkende Tropfen, Augensalben, geistliche Heilserum u. a.

⁸⁾ J. V. Wilh. v. Hilbern: Ein Arzt der Seele.

⁹⁾ Vgl. Oberheim. *Pastoralbl.* 5 (1903), S. 313. Ueber Bilder aus der medizinischen Sphäre, f. Bohlens, *Zeitschr. f. wissensch. Theol.* 48 (1905), S. 76. Eine Menge von Werken der religiösen Polemik aus dem 16.—18. Jahrhundert, deren Titel vorliegen, tragen auch ähnliche allegorische Ueberschriften.

¹⁰⁾ Ein ganzes Buch: *Medicus eucharistico-augustinus* oder göttl. augspurgischer Arzt schrieb 1699 ein P. M. Eschenloher.

¹⁾ Vgl. Oberheim. *Pastoralbl.* a. a. O. S. 347 f.

²⁾ U. a. J. V. Barabius, *Geistlich Arzney für Ketzergift und jeziger Zeit böse Lust*. München 1600.

der Klosterarzt ein geschlossenes Buch, das den Titel trägt: *Mille Mali Species, Mille Salutis erunt*. Unter dem Buche liegen zwei Rezepte mit der Aufschrift:

a x . W
Re-Amoris Divini
Proximi
Inimicorū
a a q : S.
Gratia Divina
ad pondus omnium
Misce fiat.
Panacea Catholica.

Dieses Rezept, das von einer dem Witticher Bild und Epigramm ganz ähnlichen Symbolik, nur in weit kürzerer Fassung, zeugt, ist auf einem hinten angehefteten Zettel also übersetzt: „Nimm Gottesliebe, Nächstenliebe, Feindesliebe, Göttliche Liebe, (Gnade?) zum Gewicht des Ganzen, mische es, und du hast ein katholisches Universalarzneimittel.“ — Auf dem zweiten Rezept steht ein die Allegorie nicht fortsetzender Text: *Est invidorum culpae bonos!* Eine Jahreszahl zur Datierung des Bildes ist nicht angegeben, die Kleidung läßt auf die Rokokozeit schließen.

Auf unserem eiligen — wohl erstmals gemachten — Rundgang durch die Jahrtausende alte Entwicklung medizineller Auffassung religiöser Ideen und Kräfte hat sich uns bis jetzt kein Nachweis direkter Entlehnung unserer merkwürdigen Apotheken-Symbolik ergeben. Erst auf dem Umweg über England ist aus der Hand eines Arztes, Bruders einer Ordensfrau in Arenberg am Rhein, vor Jahrzehnten ein handschriftliches Blatt zu den treuen Jüngerinnen des gott-menschlichen Heilbringers in leiblichen und geistigen Krankheiten gelangt und ist dort von Geschlecht zu Geschlecht vererbt worden. So auffallend stimmen beide Rezepte überein, daß diese Geistesprodukte medizineller religiöser Symbolik auf demselben Boden erwachsen sein müssen. Als denkwürdigste Parallele zum Bild und Text der Witticher Klosterapotheke schließe ich hier die Blütenlese aus dem Garten der Mystik.

„Rezept,
zusammengesetzt aus den Schriften des

ehrwürdigen Doctor St. Bernardus und
des berühmten Kräuterhändlers
St. Franziskus Salesius.

Um dich einer guten Gesundheit des Leibes und des Geistes zu erfreuen, nimm: Wurzeln des Glaubens, grüne Blätter der Hoffnung, Rosen der Liebe, Weihrauch der Reue, Myrrhen der Abtötung, Holz vom Kreuz. Binde dieses zusammen in das Bündelchen der Ergebung in den heiligen Willen Gottes, lege es ins Gefäß der Andacht und begieße es mit dem Weine der heiligen Heiterkeit und mit dem Wasser der heiligen Mäßigkeit und stelle das Gefäß an das Feuer der göttlichen Liebe, damit alles gar koche, darauf setze es an den kühlen Ort der Betrachtung und verschließe es mit dem Deckel des heiligen Schweigens, und wenn du dann früh morgens und spät abends eine Tasse von diesem kostbaren Getränke einnimmst, so wirst du Gesundheit erlangen, was ich dir wünsche und von Gott erblehe.“

Der seit Jahren erwartete Versuch einer Beschreibung und Erklärung des Erstlings einer Privatgemäldesammlung mag, wenn wir auf den durchwanderten Weg zurückblicken, nicht erfolglos unternommen sein. Welch einen Ausblick und Fernblick in manch dunkle, unerforschte Gebiete der Mystik und Malerei, der Kunst und Arznei hat er uns auch bei nur flüchtigem Gang durch Jahrhunderte menschlichen Geisteslebens in religiöser und künstlerischer Betätigung eröffnet! Einen eigenartigen, vielleicht einzigartigen Ausschnitt aus der *theologia mystica* bietet die geistliche Apotheke des Klosters Wittichen in Wort und Bild. Darf sich der glückliche Besitzer des Originalgemäldes — erbetene Reproduktionen sind in Nord und Süd bereits seit Jahren verbreitet, das Original befindet sich jetzt in der Apotheke des Klosters Untermarchtal, wie ehedem treuer Schwesternobhut anvertraut — auch nicht schmeicheln, bis zur tiefsten, letzten Wurzel des merkwürdigen Kloster-gewächses gedrungen zu sein,¹⁾ die Hand dessen, der die seltene Pflume aus dem Garten der Mystik gepflanzt und gepflegt,

¹⁾ Sehr dankbar wäre der Verfasser auch für den kleinsten Beitrag aus dem Leserkreis des „Archiv“ mit Analogien aus Kunst oder Literatur.

gefunden zu haben, so hat sich doch jahrelanger liebevoller Beschäftigung mit Bild und Wort der ungefüge Stoffen mit manch edlem Metall, auch Alchimistengold, aus seinen Tiefen erschlossen, gleich dem jetzt fast verfallenen Erzstollen im Wittichen nahen Schwarzwaldtal.

Als letztes Denkmal der Literatur und Kunst des allehrwürdigen Klarißinnen-Klosters, als ein der Zerstörung und Vergessenheit entrissenes Vermächtnis der letzten im Schatten der Klosterruinen verschiedenen Töchter der seligen Luitgard von Wittichen knüpft die Klosterapothek zugleich ein seltenes liebes Band zwischen Vergangenheit und Gegenwart: „Was die Ordensfrauen im stillen Klosterlein zu Wittichen gelitten und gestritten, was sie gebetet und gesungen, was sie menschlicher Schwäche als Tribut gezahlt, was sie Großes und Gutes gewirkt zum Heil für Leib und Seele, zum Heil vieler anderer und ihrer eigenen Seelen, ist auf wenig irdischen Blättern eingetragen und im Wechsel und Wandel der Jahrhunderte der Blüte und des Niedergangs vergessen. Doch nicht ganz vergessen bleibt's, solange die Klosterruinen in dem fernem Schwarzwaldtal stehen, die Klosterapothek von Wittichen von der stillen Stätte heilkundigen Waltens zum Wohl für Leib und Seele erzählt, und des Dichters Worte gelten, die vom nahen Seebach Friedrich Ernst gesungen, Schlüßworte, die schon einmal eine Beschreibung des kostbaren Schatzes von derselben Hand schmücken durften:

Von des Lebens lauter Straße
Lag geschieden
Hier im Frieden
Eine heilige Dase.
Stille Wohnung frommer Nonnen
Stand im Schutte
Heil'ger Türme
An des Tales klarem Brounen.
Bei des Glöckleins hellem Klange
Sie erschienen,
Gott zu dienen
Mit Gebet und mit Gesange.

Der Zerstörung längst zum Staube
Ward die Halle,
Und sie alle
Sind vermählet auch dem Staube.

Und der Eppich am Gemäuer
Grünt noch immer,
Aber nimmer
Schlägt ihr Herz im Todesjchleier.
Nur in sanften Maienlüften
Wehen lilde
Noch als Winde
Seufzer aus den moos'gen Gräften.
Und im Gipfel alter Bäume
Flüstert leise
Noch die Weise
Ihres Liebs und ihrer Träume."

Eine neue Weihnachtskrippe.

Vesprochen von Professor Dr. L. Baur,
Tübingen.

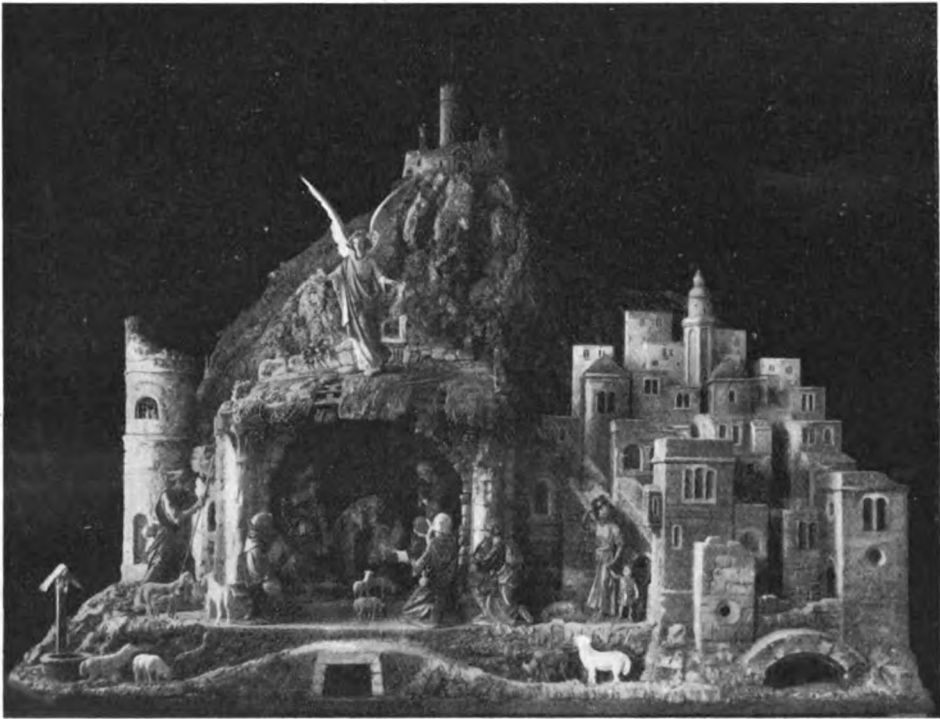
Im vorigen Jahrgang haben wir uns über die Weihnachtskrippe in der Kirche und über grundsätzliche allgemeine Gesichtspunkte für das Entwerfen und Anschaffen solcher des näheren ausgesprochen. (S. „Archiv“ XXV (1907) S. 109 ff. und 125 ff.) Wir können auf die dort gegebenen Ausführungen und Begründungen verweisen, wenn wir im folgenden unseren Lesern in Kürze von der Aufstellung einer neuen Weihnachtskrippe berichten. Sie stammt aus dem Atelier des Meisters Leins in Horb und wurde für die prächtige neue Kirche zu Salach, Wt. Geislingen, bestellt als ein weiteres rühmliches Zeugnis für die Opferwilligkeit der dortigen katholischen Gemeinde und ihres Seelsorgers, der den Eifer für die Seelen mit dem Eifer für Gottes Haus so schön zu verbinden wußte.

Wir haben bei unseren Ausführungen zwei Klassen von Weihnachtskrippen unterschieden, eine strengere, mehr typisierende oder mindestens auf das Allerwesentlichste beschränkte, die ohne alles epische oder lyrische oder dramatische Beiwerk einfach die Weihnachtsszene für sich gibt und die Theologie der Krippe den Beschauern nahe zu bringen sucht. Es ist klar, daß bei dieser Art eine Anbetungsszene daraus werden muß. — Daneben hat aber auch eine mehr freie Darstellung Platz, bei der die Poesie der Krippe stärker betont wird, die die Weihnachtsszene mehr als konkreten historischen Vorgang wiedergibt, aber es keineswegs ausschließt, daß auch allerlei poetisches, lyrisches, ja selbst neutrales Beiwerk sich dazu gesellt — wenn nur

daß durch den religiösen Ernst gebotene richtige Maß dabei nicht überschritten und die Hauptsache von den Nebensachen nicht überwuchert, überrannt und verdeckt wird.

Wie die beiden im vorigen Jahrgang besprochenen Krippen von Leins (Horb), so gehört auch diese der letzteren Art an, die vorab auf die Kinderwelt Rücksicht nimmt, aber auch auf Erwachsene mit kindlichem Sinn ihren Eindruck machen wird. Gleichwohl möchten wir den Wunsch aussprechen, daß Meister Leins, der sich als sehr tüchtiger Figurist be-

Vergriffens, bei der Tübinger auf der rechten Seite. Hier steht sie ganz vorn und macht der Höhle und Krippe eine sehr stark sich aufdrängende Konkurrenz. Außerdem ergibt sich daraus ein anderer Nachteil, nämlich der, daß das Größenverhältnis zu den nächststehenden Figuren sowie die entsprechende Perspektive zu stark kontrastiert: die wassertragende Frau mit ihrem Kinde wird auf diese Weise unverhältnismäßig groß gegenüber den nächststehenden Häusern. Gewiß! Es können die Größenverhältnisse auf einer derartigen



Weihnachtskrippe zu Salach.

währt hat, es auch einmal mit der ersteren Art versuche.

Es ist in der Salacher Krippe der landschaftliche Aufbau ganz ähnlich wie bei der Horber und Tübinger Krippe.¹⁾ Indessen zeigt eine Vergleichung einen Unterschied, und zwar zu Gunsten der beiden letztgenannten: Bei diesen ist die Stadt etwas zurückgeschoben, bei der Horber Krippe auf den Höhenzug des

Krippe nie ganz exakt abgestuft werden; aber allzu groß sollte der Unterschied doch auch nicht sein.

Im übrigen ähnelt auch der ziemlich steile Aufbau der Tübinger Krippe sehr. Hier ist — als lokale Reminiszenz — zum krönenden Abschluß die Ruine Reckberg gewählt worden. Die Wirkung ist nicht gerade störend. Die Figuren und ihre Gruppierung auf der Salacher Krippe zeigen ebenfalls nur geringe Abweichungen von denen der anderen, sind aber im einzelnen zum Teil plastische Stücke von

¹⁾ Vergl. die Abbildungen im „Archiv“ XXV (1907) S. 126 und 127.

hoher Schönheit. Als einen Vorzug möchte ich es bezeichnen, daß auf der Salacher Krippe der Verkündigungsengel kräftiger hervortritt, als auf den beiden anderen.

Wenn wir das Ganze als solches betrachten, so kann man es als ein Stück bezeichnen, das den Meister ehrt und seinen Zweck, vor allem den Kindern das beglückende Ereignis des Weihnachtstages recht anschaulich und tief in die Seele einzuprägen, gar wohl erfüllen wird. Der Herstellungspreis ist ein durchaus mäßiger zu nennen.

Denkwürdiges aus alten und neuen Kirchen.

Von Stefan Reiter.

Die jetzt protestantische Kirche Jung St. Peter in Strassburg, 1320 vollendet und in jüngster Zeit von Oberbaurat Schäfer (Karlsruhe) im farbenfrohen Stil des späteren Mittelalters renoviert, ist eines der interessantesten Baudenkmale und verdient es wohl, daß man sie besuche und studiere. Was weiß uns nicht allein das Erwinportal zu erzählen? Und der Letzner im Innern, und die Wandgemälde, und die plastischen Bilder, und die ganze bauliche Anlage — wie sehr nehmen sie das Interesse des Kunstfreundes in Anspruch! Doch alle Sehenswürdigkeiten und Sonderheiten der Kirche beiseite, unser Gruß (*salve sancta facies*) gilt dem Reliefbilde an der Südseite des Chores, das dortige Veronikabild zwischen Petrus und Paulus ist Gegenstand unserer Aufmerksamkeit. Zunächst wollen wir konstatieren, daß auch sonst Petrus und Paulus öfters in Verbindung mit dem Veronikabild erscheinen. In dem Buche von Karl Pearson „Die Fronika“ habe ich in dem Verzeichnis der mit Veronika verbundenen Christusbilder in chronologischer Reihenfolge unter den 173 Nummern 16 verzeichnet gefunden, bei welchen Beziehungen zum Veronikabild vorhanden sind: bei elf halten Petrus und Paulus das Schweißtuch selbst, bei vier steht Veronika zwischen Petrus und Paulus, und bei einem ist Petrus neben Veronika allein. Eine Eigentümlichkeit des Strassburger Reliefs ist die unten angebrachte Legende: „Siehe, ich bin bei Euch alle

Tage bis an das Ende der Welt.“ Und nun die Frage: Wie ist dieses Bild in Jung St. Peter (und anderwärts?) zu beurteilen? Ich möchte annehmen, daß dasselbe als *memoria passionis* ein besonderes Symbol der Gegenwart Christi im heiligen Altarssakrament sei, und diese Annahme könnte ihre Bestätigung finden in der Tatsache, daß Petrus und Paulus sehr oft auf den Monstranzen und an den Tabernakeln angebracht erscheinen. Freilich erheben sich dann die weiteren Fragen, ob Petrus und Paulus zuerst auf den Veronikabildern oder zuerst auf den Monstranzen und Tabernakeln auftauchen, welches die Geschichte der Veroniken auf den Monstranzen sei (in Bergheim bei Markdorf-Baden soll eine allerdings erst 1693 angefertigte Monstranz mit einem Veronikabild sein), und welche Bedeutung die Apostelfürsten an den Tabernakeln und Monstranzen überhaupt haben. Sollen sie dort wirklich charakterisiert sein als die zwei Olivenbäume, welche am Bache der Gnade stehen, oder als die beiden Eingangstüren zur Gemeinschaft mit Christus im diesseitigen und jenseitigen Leben?

Mone kommt in seinen Schriften einmal auf das Veronikabild zu sprechen und äußert sich in seinem Büchlein: „Die bildenden Künste am Bruggrain und im Kraichgau“ über die Verbindung der Apostelfürsten mit dem Veronikabild also: „Die Verbindung des Schweißtuchbildes Christi mit den beiden Apostelfürsten bezieht sich: entweder 1. auf die päpstlichen Ablässe für die Andächtigen zum Veronikabild (seit dem 13. Jahrhundert); oder 2. auf den Aufbewahrungsort des genannten Bildes in der St. Peters- und St. Paulskirche zu Rom; oder 3. darauf, daß an dem Eingange in die Beichtkapellen die Bildnisse des hl. Petrus (Gewalt, die Sünden zu vergeben), des hl. Paulus (als Lehrer über das Bußsakrament) und des blutigen Hauptes Christi (um Neue zu erwecken) angebracht waren; oder 4. diese Darstellung ist die bildliche Erklärung einer Zeremonie der heiligen Messe, und zwar der Stelle im Kanon missae — *infra actionem* — *communicantes*, welche nach dem Missale Romanum lautet: *Domini nostri Jesu*

Christi — Petri et Pauli. Das Verständnis des letzten Satzes erleichtern zwei alte Büchlein, nämlich das Vade mecum — missale itinerantium —, Nürnberg 1507, und die Erklärung der Messzeremonien, Mainz 1647. In dem ersten Buche ist am Rande ein Holzschnitt, das Veronikatuch darstellend, angebracht, und zwar bei der Stelle: Domine Jesu Christe, fili Dei, welche infra actionem im Gebete communicantes (?) vorkommt. Bei der Erklärung der Messzeremonien von 1647 wird gesagt, daß das Halten der beiden Hände über den Kelch und die Hostie bei den Worten: hanc igitur bedeuten soll, daß Veronika Christus das Schweißtuch gereicht habe."

Wenn das Conopseum in der Kirche zu Porza bei Lugano eine reiche Fülle von Veronikabildern zeigt, so kann man hierin recht wohl eine Anspielung auf das heilige Altarsakrament erblicken, daneben ist aber doch zu beachten, daß man im Mittelalter kirchliche Gewänder überhaupt gerne mit Veroniken schmückte, wie ja auch die singenden Engel auf dem Genter Altar (van Eyck) reichgestickte Gewänder tragen, deren Randverzierung aus Veronikabildern besteht.

Zu der St. Peter- und Paulskirche in Rosheim im Elsaß (Linie Rosheim-Dittolt — St. Nabor), deren Erbauung wohl in die Hohenstaufenzeit zurückzuführen ist! Diese Kirche ist eine kreuzförmig gewölbte Basilika mit einem Vierungsturm. Außer dem Hauptchor hat nur noch das nördliche Schiff eine Apsis. Das Innere wirkt düster und schwer, während das Äußere einen freundlichen und festlichen Eindruck macht (wertvolle Portale, antikisierender Giebel, seltsame Figuren, als Mittelaltrotorium ein Adler im Nische).

Auf der nordöstlichen Seite der Kirche eine kleine zugemauerte Türe, welche kaum beachtet wird, aber, wenn beachtet, die Frage weckt, ob man es hier nicht mit einer sogenannten porta clausa zu tun habe. Die früher gemachten Vorbehalte („Archiv für christliche Kunst“, Jahrgang 1904, Heft 5 und 6) mögen auch hier gelten, aber erfreulich wäre es doch, wenn die Basilika zu Rosheim wertvolles Material bieten würde zur Ehre

der hohen Frau, welche an einem alten Torturm der Stadt im Bilde erscheint, mit einer Hand einen Wappenschild haltend, den eine Rose schmückt (Anspielung auf den Namen Rosheim, 778 Rodasheim).

Noch eine Andeutung!

In der Thomaskirche zu Straßburg befinden sich viele interessante Grabdenkmale, so das berühmte in weißem Marmor ausgeführte Grabmal des Marschalls Moritz von Sachsen († 30. Nov. 1750), das Monument des Obersten Friedrich Ludwig Chanoßky von Langendorf († 24. Nov. 1645), welchem der schwedische Kanzler Oxenstierna am 28. April 1633 das Dorf Baißingen samt allen Rechten und Zubehörungen geschenkt hatte u. s. w. Als weitere Denkwürdigkeit wird nun in einer älteren Beschreibung auch eine sehr kunstvoll gefertigte Türe aufgeführt, welche aus dem 13. Jahrhundert stammen soll und von welcher es heißt: „Dieses ist die Türe des geheimen Gemaches.“ Wie hat man diese Notiz zu verstehen? Doch wohl nicht im gewöhnlichen Sinne?

Einige Denkwürdigkeiten aus unsern Gotteshäusern! Neulich besichtigte ich eine Kirche und sah an der Decke des Schiffes das Bild Mariä Krönung, in einer anderen Kirche, nicht gar weit davon, grüßt vom Plafond des Schiffes ein großes Rundgemälde, welches die Verherrlichung des Lammes Gottes im Himmel nach der Offenbarung des hl. Johannes zum Gegenstande hat. Wieder ein andermal erblickt man an der Decke des Chores bildliche Darstellungen aus dem Leben eines Heiligen (z. B. St. Martin zu Roß, wie er seinen Mantel teilt), oder aus dem Leben unseres göttlichen Heilands (Taufe Jesu am Jordan) u. s. w.

Wie sind die genannten Darstellungen zu beurteilen? Wenn man sich auf den Standpunkt der Symbolik stellt und annimmt, daß das Schiff — das irdische Leben und der Chor das Leben des Himmels oder der ewigen Glorie symbolisieren soll, dann wäre wohl das eine oder andere Gemälde aus dem Schiff oder aus dem Chore wegzusprechen: die Krönung Mariä paßt mehr in den Chor, die Taufe Jesu mehr in das Schiff. Freilich darf

man nicht zu streng sein und darf auch nicht vergessen, daß gar oft die Raumverhältnisse ein Wortlein missprechen wollen, daß das, was zur Darstellung gelangen soll, im Chor nicht zur Darstellung gebracht werden kann, und ähnliches. Allein ganz sollte die Symbolik doch nicht übersehen werden; auch dürfte es in manchen Fällen gar nicht gering anzuschlagen sein, daß die Symbolik die Frage lösen hilft, was man am Plafond des Chores oder im Chor selbst und was man im Schiffe malen lassen soll. — Diesen Winken sei noch ein anderer zur Begleitung mitgegeben.

(Fortsetzung folgt.)

Literatur.

Der Tabernakel einst und jetzt. Eine historische und liturgische Untersuchung der Andacht zur aufbewahrten Eucharistie von Felix Raible, weiland Pfarrer in Glatt (Hohenzollern). Aus dem Nachlaß des Verfassers herausgegeben von Dr. C. Krebs. Mit 14 Tafeln und 53 Abbildungen im Text. Freiburg (Herder) 1908. — XXII und 336 S. — Preis 6 Mk. 60 Pf.

Es ist schade, daß der ehrwürdige, ebenso fromme und pflichteifrige, als durch wissenschaftliches Streben ausgezeichnete Geistliche, der dieses Buch verfaßte, sein Erscheinen nicht mehr erleben durfte. Ein junger Gelehrter, dem der Verstorbenen noch sein besonderes Vertrauen geschenkt hatte, durfte die liebe Gabe als letzten Gruß des Pfarrherrn von Glatt dem Klerus in die Hand geben.

Die lebenswürdige, fromme, bescheidene und dabei wissenschaftlich gediegene Art, die den Mann selbst charakterisierte, bildet auch den Vorzug seines Buches. Aus einer i. J. 1896 im Freiburger Kirchenblatt veröffentlichten Studie „Der Tabernakel“ herausgewachsen, behandelt die vorliegende Schrift das „Gotteszelt“ in der katholischen Kirche zugleich mit der praktischen Tendenz, Winke für Erstellung neuer Tabernakel zu geben und Stoff zu bieten für eucharistische Predigten und Christenlehren.

Anlaß zu dem Werke gab dem Verfasser die Notwendigkeit, einen neuen Tabernakel für seine Pfarrkirche herstellen zu lassen. Mit der ihm eigenen Gründlichkeit und seinem feinen zarten Sinn für die kirchlichen Vorschriften begann er seine Aufgabe durch eindringliches Studium über die Geschichte und die Vorschriften der Aufbewahrung der hl. Eucharistie einzuleiten. So entstand dieses Buch. Es ist die Frucht mehr als zehnjähriger Arbeit.

Raible behandelt in einem ersten Teil die Bedeutung der Eucharistie für die alte Kirche, die Artandisziplin und Aufbewahrungsort in der

frühchristlichen Zeit. Im zweiten Teil stellt er die verschiedenen im Mittelalter gebräuchlichen Arten der Aufbewahrung der hl. Eucharistie und zwar im ganzen Mittelalter vom 8. bis 16. Jhdt. dar.

Der dritte Teil endlich bietet die Geschichte des neuzeitlichen Tabernakels. Daran schließen sich noch die kirchlichen Vorschriften über den Tabernakel als Aufbewahrungsort und Aufsehungsort des Allerheiligsten und einige Fingerzeige für den Bau des Tabernakels.

Aus den praktischen Zwecken, welche der Verfasser verfolgte, erklärt sich die etwas breit ausgepönnene Einführung in die Lehre der ältesten Kirche über das Wesen der Eucharistie, in den Gebrauch, Liebe und Verehrung der Eucharistie bei den ersten Christen. — Nicht in allem möchte ich den Beweisgängen des Verfassers volle Kraft zuerkennen: So hinsichtlich der Visitatio SS. Sacramenti in der ältesten Zeit. — Erst die Ambrosius- und Gregoriusstelle (S. 35 f.) können als Beweise verwertet werden.

Die Ableitung des christlichen Gotteshauses aus der jüdischen Synagoge — ein Gedanke des seligen Haneberg — muß für jüdenchristliche Gemeinden als möglich zugegeben werden. —

Der Verfasser sieht in den Pastophorien die ältesten Aufbewahrungsorte der hl. Eucharistie. Die Sitte, das Sakrament aufzubewahren, leitet er zurück bis in die Apostelzeit. In den Pastophorien selbst diente ein Schrank mit der Viris, oder später eucharistische Türme, die eucharistische Taube, in der nachkonstantinischen Zeit Wandtabernakel als Aufbewahrungsort. (Der erste bekannte Wandtabernakel reicht ins fünfte Jahrhundert zurück.) — Für die Aufbewahrung in Privathäusern werden Hausstabernakel nachgewiesen; für die Uebertragung nach Hause diente das dominicale (Kinnentüchlein), später feste (hölzerne) Gefäße, vielleicht auch das Eukolpium oder Pectorale; für Reisen Keinen, Büchsen, Kapseln, später eigene Reisetabernakel.

Eine schärfere kritische Scheidung der Berichte und Quellen hätte in diesem Abschnitt noch angestrebt werden müssen und auch ihre Gruppierung wäre besser nach bestimmten chronologischen und vielleicht auch, wo es möglich war, geographischen Gesichtspunkten getroffen worden. — Die Ausführungen über die Beziehungen der abendländischen zur morgenländischen Liturgie müssen nach dem heutigen Stand der Forschung, um welche sich besonders Dr. Baunzart verdient gemacht hat, umgearbeitet werden.

Eine recht eindringliche und selbständige Studie repräsentiert der Abschnitt über die missa praesanctificationum.

Der zweite Teil über den Tabernakel im Mittelalter gibt Aufschluß über die eucharistischen Tüben, eucharistischen Türme, hängenden Tabernakel, Wandtabernakel, Altartabernakel u. s. w.

Möge das mit soviel warmer Liebe und ausgebreiteten Kenntnissen geschriebene, gehaltvolle Buch in die Privat-Bibliothek jedes Geistlichen seinen Weg finden!

Tübingen.

L. Daur.



Ich komme zu dir im Namen des Herrn: der Herr wird dich in meine Hand geben.

Max Diefio, David und Goliath.



Isaac segnete seinen Sohn Jakob.

Felix Baumhauer, Isaac segnet Jakob.



Strecke deine Hand nicht aus über den Knaben und tue ihm nichts: denn man erfand es, Jakob zu dich zu senden.

Max Diefio, Abraham opfert Isaac.



Sie fanden das Kind, beteten es an und brachten ihm Geschenke dar.

Hübner, Anbetung der hl. Drei Könige.



Matth. Schiele, Das Opfer Kains und Abels.



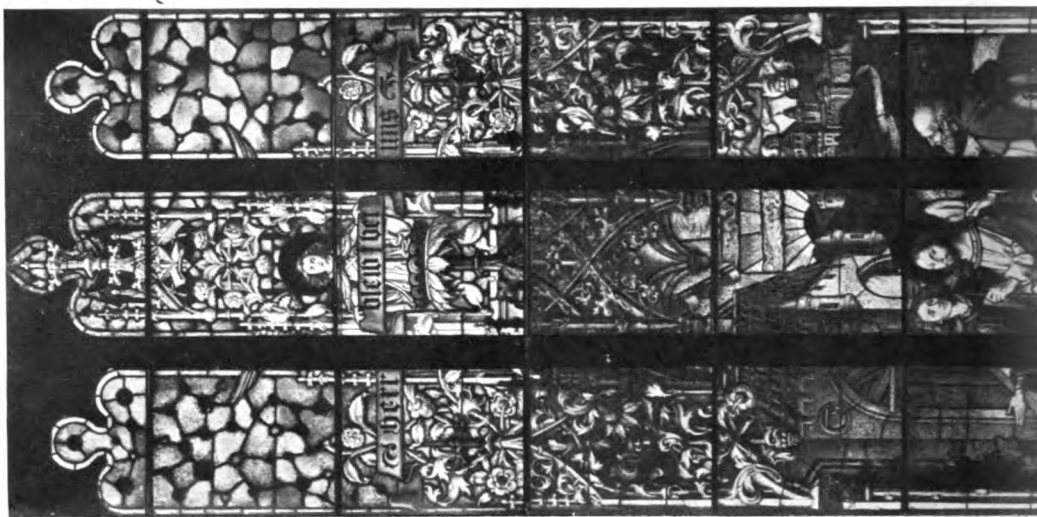
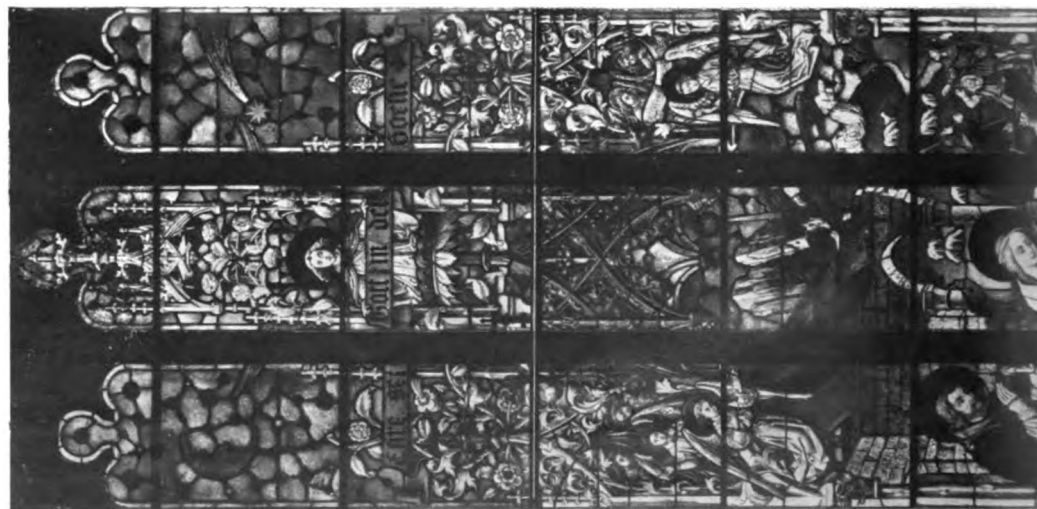
Matth. Schiele, Elias.

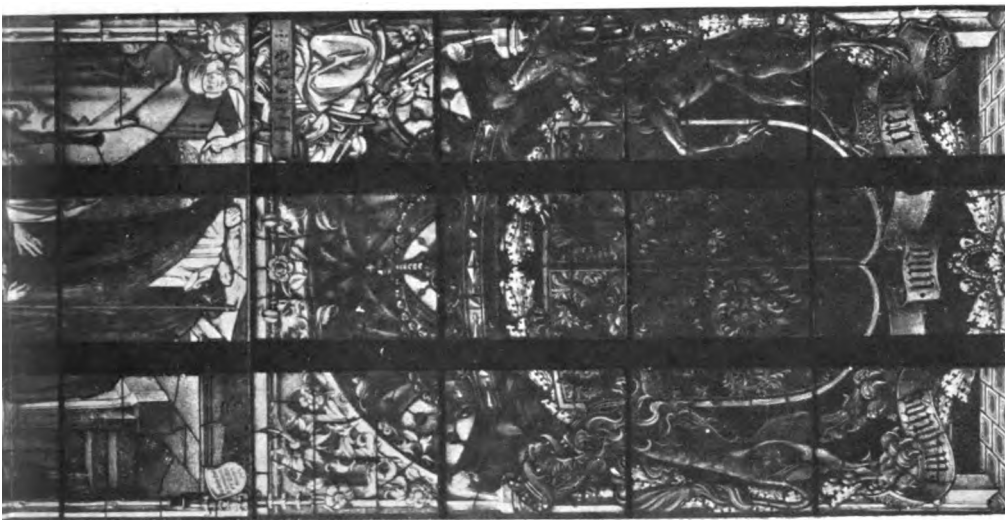
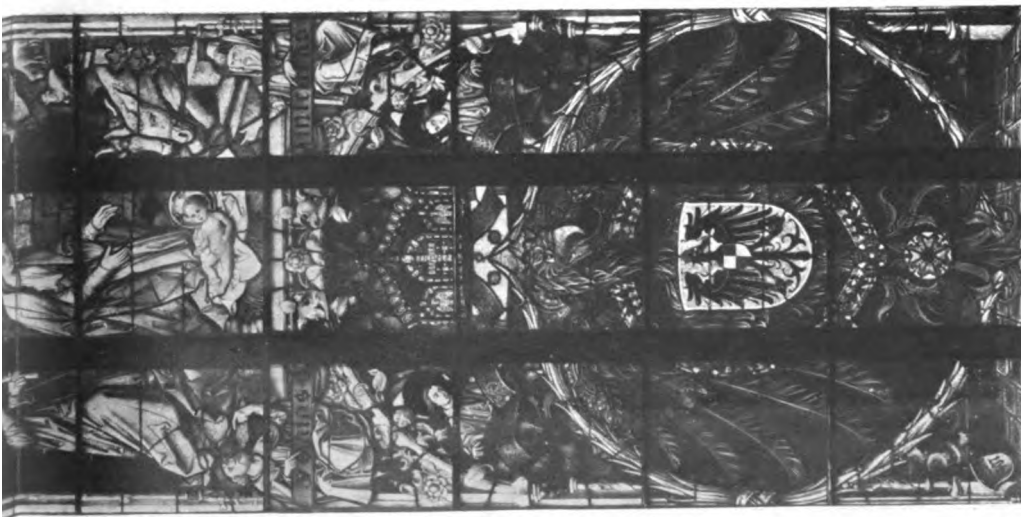


Die Madonna in der kath. Pfarrkirche zu Stuppach.
(Von Matthias Grünewald, † um 1529.)

Beilage zum „Archiv für christliche Kunst“ 1908. Nr. 6.

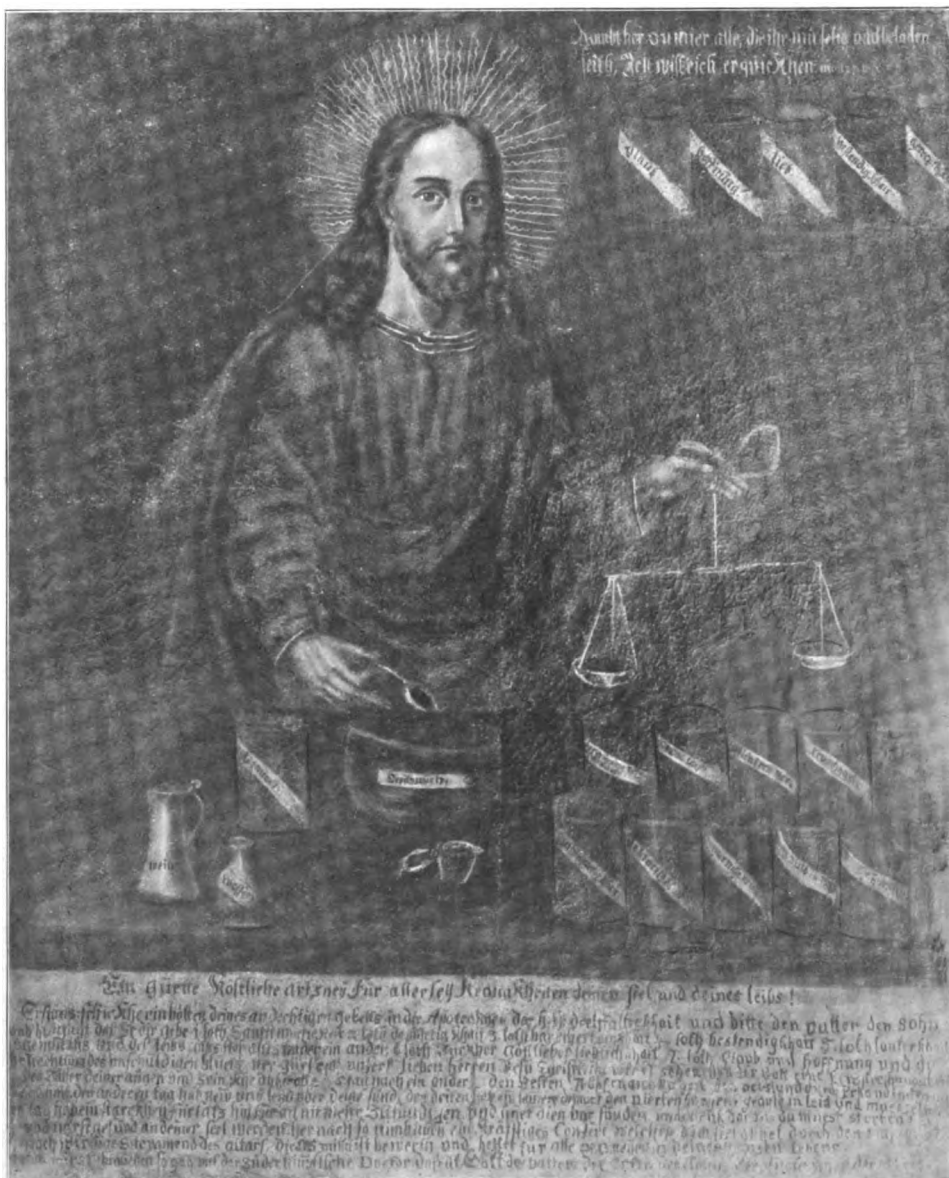
Die neuen Kirchenfenster der kathol. Garnisonskirche in Ulm a. D.





Elon F. K. Zentler, Glasmaler-Handl in München.

Beilage zum „Archiv“ 1908. Nr. 8.



Eine geistliche Apotheke.



Die Almsgabe des hl. Antonius von Padua von H. Feuerstein.